ЛИДИЯ ГИНЗБУРГ

О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕРОЕ



ЛИДИЯ
ГИНЗБУРГ

О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕРОЕ



СОВЕТСКИЙ
ПИСАТЕЛЬ
ЛЕНИНГРАДСКОЕ
ОТДЕЛЕНИЕ
1979

8 Р 2
Г 49

Книга известного советского литературоведа Лидии Гинзбург посвящена проблеме изображения человека в художественной литературе. Это теоретический труд, в котором осмыслен большой и многообразный историко-литературный материал от XVIII до XX века. При этом постижение человека в художественном творчестве прослеживается в связи с его постижением в самой действительности.

Автор анализирует построение характера литературного героя, механизмы его поведения, в которых отражается писательское представление о социальных и нравственных ценностях. Большое место занимает исследование художественного диалога.

Как и вызвавшая большой читательский интерес работа Л. Гинзбург «О психологической прозе», книга «О литературном герое» открывает новые перспективы в подходе к анализу литературных явлений и углубляет их понимание.

Г $\frac{70202—046}{083(02)—79}$ 374—79 4603000000

© Издательство
«Советский писатель», 1979 г.

Эта книга посвящена ключевому вопросу литературы — пониманию человека, которое писатель воплощает в своих героях.

Я не стремлюсь к систематическому исследованию этой неисчерпаемой темы. Мои теоретические соображения опираются на материал, который был для меня предметом многолетнего научного интереса. Этот исторический материал в основном располагается в пределах от XIX до начала XX века.

В этой книге много внимания уделено типологии литературных явлений. Но типология не противопоказана историзму. Как и в предшествующих моих работах, я ищу здесь единства структурного и исторического подхода. Литература правомерно исследуется на разных уровнях, но на смысловом уровне рассмотрения оба полюса как бы тяготеют друг к другу. Если в литературоведении отправляться от истории, то объектом исторического изучения оказываются эстетические структуры. Если отправляться от структуры, то оказывается, что понять ее целостное значение можно только исторически.

В книге прослеживаются соотношения между типологией социальной, психологической и литературной. Также соотношение литературы и той житейской типологии, которая создается в самой действительности и без которой было бы невозможно взаимное понимание и социальное общение людей. У житейской типологии есть своя эстетика; она прокладывает между типологией жизненной и типологией литературной колею соответствий и взаимного обмена. Речь, однако, идет не только о соответствиях, но и о глубоком отличии,— о специфике художественного вымысла, превращающей его в ничем не заменимое средство познания человека.

В первой главе («Литературная роль и социальная роль») я рассматриваю традиционные литературные ро-

ли и те устойчивые формулы экспозиции героя, благодаря которым он сразу же «узнается» и начинает свою жизнь в сюжете, где в дальнейшем он еще может подвергнуться множеству превращений. В этой связи возникает вопрос — каким образом устойчивые формы осваивают непрерывно вливающийся в них новый социальный материал.

Деформализация литературы, ее постепенное освобождение от обязательных образцов и канонов — это в конечном счете движение к реализму XIX века. Реализм XIX века установил новое отношение между действительностью и художественной символикой, тем самым он создал и новую структуру литературного персонажа. Признаки реалистической поэтики как бы порождают друг друга, развиваясь из основной предпосылки философского, социально-исторического, биологического детерминизма. Логику этих соотношений я анализирую во второй главе; она так и называется: «Логика реализма».

Третья глава — «Структура литературного героя». Действия литературного героя и характерологические его признаки взаимосвязаны. Поведение персонажа вытекает из соотношения составляющих его элементов, а свойства предстают как стереотипы процессов поведения. Один из самых действенных способов изображения поведения героев — это прямая их речь, внешняя и внутренняя. Поэтому четвертая глава — «Прямая речь» — по своей проблематике тесно связана с третьей. Ее тема — речевое поведение персонажей.

Поведение же имеет свой неотъемлемый этический смысл. Этические ценности, социальные и нравственные оценки являются конструктивным, изнутри работающим началом художественного произведения.

Путь литературного героя от устойчивой маски к самым сложным психологическим формам, соотнесенность литературной и социальной типологии, построение персонажа и движущие им механизмы — все эти планы объединены в данной книге темой познания человека посредством литературных героев, созидаемых писателем.

Глава первая

ЛИТЕРАТУРНАЯ РОЛЬ И СОЦИАЛЬНАЯ РОЛЬ

1

Литературным героем писатель выражает свое понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков. В этом смысле можно говорить о том, что литературный герой моделирует человека. Но с той или иной точки зрения моделируют человека и разные области научного знания или эмпирического наблюдения. В чем же специфика именно литературных персонажей?

Как всякое эстетическое явление, человек, изображенный в литературе, не абстракция (какой может быть человек, изучаемый статистикой, социологией, экономикой, биологией), а конкретное единство. Но единство, не сводимое к частному, единичному случаю (каким может быть человек, скажем, в хроникальном повествовании), единство, обладающее расширяющимся символическим значением, способное поэтому представлять идею.

Притом типология этих единств не равнозначна классификации. Создавая своего героя, писатель не моделирует рубрику социальной, этической, биологической классификации человека, но всегда некий комплекс представлений о человеке. Комплекс, в разных наборах и сочетаниях, с разной широтой объемлющий представления этико-философские, социальные и политические, культурно-исторические, биологические, психологические, лингвистические. В него может войти и бытовая характерология, и запас частных наблюдений, и автопсихологический опыт. Литературная традиция, унаследованные повествовательные формы и единичный замысел автора строят из этого комплекса художественный образ личности.

Мы знаем, что художественный образ личности не является достоянием одних только канонических жанров художественной литературы. Подобные символические единства созидаются в истории, в мемуарах, во всевозможных промежуточных и документальных жанрах. Две модели личности — искусственная и натуральная (документальная) — издавна оспаривают друг у друга внимание писателя и читателя.

В разные периоды, при разных исторических обстоятельствах литература создавала своих героев то в формах подчеркнуто условных, специально эстетических, то, напротив, явно сближаясь с другими сферами общественного бытия. Что вообще плодотворнее для литературы? Это вопрос отвлеченный. Скорее следует говорить о том, что именно в данный исторический момент для литературы возможно, что соответствует ее положению в ряду других общественных ценностей, ее устремлениям и задачам.

Литература нашего времени, очевидно, переживает период разомкнутых границ — чему свидетельством повсеместный повышенный интерес к документальности.[1] Эта разомкнутость эстетических границ отразилась и в нашумевших дискуссиях о кризисе романа, об отмирании этого жанра и проч. Тем большее значение имеют сейчас вопросы соотнесенности литературных концепций человека, другими словами литературных персонажей, с социальными о нем представлениями.

Социология и социальная психология XX века выдвинули ряд представлений, структурных по своей природе и поэтому обладающих своего рода эстетическими потенциями.[2] Модель, установка, маска, социальная роль — каждое из этих понятий может мыслиться как

---

[1] У нас этот интерес, в частности, выразился в появлении за последние годы ряда книг, посвященных документальной литературе. Например: Я. И. Явчуновский, Документальные жанры, Саратов, 1974; Г. Цурикова, И. Кузьмичев, Утверждение личности. Очерки о герое современной документально-художественной прозы, Л., 1975; Наталия Банк, Нить времени. Дневники и записные книжки советских писателей, Л., 1978.

[2] Эстетические потенции «теории ролей» отчетливо выступают, например, в книге американского социолога Д. Г. Мида: человек включается в символическую систему ролей. Человек — своего рода зеркало. Он непрерывно рассматривает себя, но рассматривает с точки зрения некоего группового сознания (генерализированный *другой*). См.: D. Herb. Mead. Mind, Self and Society. Ch., 1934.

соотнесенность элементов, структура, символическая, значащая форма определенных социальных и психологических содержаний. Это и есть эстетическое качество социальных представлений. Эстетическое качество не отождествляет, понятно, социальные категории с явлениями искусства, но порождает между ними соответствия, особенно непосредственные с литературой документальной. Документальная литература — промежуточная ступень между эстетикой социальных, исторических, психологических представлений и спецификой художественной литературы.

Люди и вещи, созидаемые художником, содержат только те элементы и только в тех соотношениях, какие нужны для того, чтобы они могли выполнять свое назначение. Это особенность искусства, и в этом одна из причин его незаменимости. Вероятно, еще не раз читатели и писатели будут твердить об исчерпанности литературных вымыслов и обращаться к литературе факта. И опять будут возвращаться к вымыслу как средству самого полного (без неукладывающегося остатка), свободного, точного выражения того, что хочет сказать о мире художник.

У искусственной и у натуральной модели личности есть свои, незаменимые способы воздействия. В сфере художественного вымысла образ возникает в движении от идеи к выражающему ее единичному, в литературе документальной — от данного единичного и конкретного к обобщающей мысли. Это разные способы обобщения и познания и тем самым разные типы художественной символики. Вымысел, отправляясь от опыта, создает «вторую действительность», документальная литература несет читателю двойное познание и раздваивающуюся эмоцию, потому что существует никаким искусством не возместимое переживание подлинности жизненного события. В документальной литературе художественный символ как бы содержит независимое знание читателя о предмете изображения. В соизмерении, в неполном совмещении двух планов — плана жизненного опыта и плана его эстетического истолкования — особая динамика документальной литературы.

Механизм этот вполне ясен, когда речь идет о документальном изображении исторических личностей, в той или иной мере известных читателю. Но нечто подобное

происходит и с лицами вовсе не историческими, изображенными в мемуарах, хрониках и т. д. И об этих совсем ему неизвестных людях (родственниках мемуариста, его знакомых, даже случайных встречных) читатель имеет какие-то потенциальные знания. Он может о них что-то домыслить, предположить, встретить их в других воспоминаниях, документах, при желании отыскать их следы в архивах. Они не кончаются на том, что сказано о них в данном тексте.

Особое положение в этом ряду занимают подлинные лица, введенные в вымышленный контекст,— например, исторические персонажи романов. От своих соседей по контексту они также отличаются тем, что читатель знает о них независимо от писателя. Наполеон «Войны и мира» — это в предельной степени творение Толстого, концепция Толстого, но живет этот образ непрестанным соизмерением с *настоящим* Наполеоном. Структура образа заведомо двойная, основанная на том, что у читателя есть представление о Наполеоне.

Уже Руссо теоретически поставил вопрос об особом познавательном качестве подлинного документа, предложенного читателю в качестве литературы. Правда, он сделал это в виде прозрачной мистификации, применительно к произведению, заведомо недокументальному. Я имею в виду второе предисловие к «Новой Элоизе», опубликованное сразу после выхода романа. Оно представляет собой диалог R (Руссо) и N.

«N: ...Скажите, это настоящая или вымышленная переписка?

R: Не вижу связи. Для того чтобы сказать, хороша или плоха книга, разве важно знать, как она возникла?

N: Очень важно — касательно этой книги. Схожий портрет всегда ценен, какой бы странной ни была натура. Но в картине, созданной воображением, каждый человеческий образ должен иметь черты, свойственные человеческой природе, а иначе картина ничего не стоит... Даже передать не могу, до чего меня мучило сомнение, когда я читал эти письма. Бесспорно вот что: если все это вымышлено — вы написали плохую книгу; но если эти женщины действительно существовали, я буду ежегодно перечитывать книгу до конца своей жизни».

По Аристотелю, историк и поэт различаются тем, что один рассказывает о том, что было, другой — о том, что

могло бы быть. Эту классическую границу позднейшая литература нередко так или иначе пыталась переступить. Особенно сознательными и последовательными становятся эти попытки в XX веке. Писатель XX века нередко стремится использовать автобиографический и всякий другой жизненный опыт не для особых документальных жанров, не в качестве источника и прообраза художественных творений, но как непосредственный материал самой художественной структуры. Речь, конечно, идет не о сыром жизненном материале, но о созидающей работе писателя; только у этой работы есть своя специфика.

«Если читатель пожелает, он может считать эту книгу романом», — писал Хемингуэй во «Введении» к автобиографической книге «Праздник, который всегда с тобой». Это игра на возможной для читателя перемене установки восприятия. И более того — на всем протяжении этого произведения действительно существовавшие люди, все без исключения, разговаривают друг с другом в хорошо знакомой хемингуэевской манере. То же и в «Зеленых холмах Африки», где формы типично хемингуэевского диалога служат долгим и бессюжетным охотничьим разговорам.

«Зеленым холмам» предпослано краткое предисловие, оповещающее о своего рода теоретическом эксперименте: «В отличие от большинства романов, в этой книге нет ни одного вымышленного образа или события... Автор стремился создать абсолютно правдивую книгу, чтобы выяснить, может ли такое правдивое изображение событий одного месяца и страны, в которой они происходили, соперничать с творческим вымыслом».

То, что для писателя XX века является экспериментом, для древнего автора было естественным состоянием письменности. Первичное повествование — это и есть невымышленное повествование. «Развитие древнерусской литературы,— пишет Д. С. Лихачев,— на протяжении всех ее веков представляет собой постепенную борьбу за право на художественную „неправду“». Но художественная правда оказывается здесь понятием особого рода: «Древнеславянский автор не мог сознательно ввести в свое произведение вымысел. Во все, что он писал, он верил... По крайней мере делал вид, что верил... Фантазия средневекового писателя была ограничена

тем, что может быть определено как средневековое «правдоподобие». Это «правдоподобие» резко отлично от правдоподобия современного. Оно допускает чудо, но не допускает отступлений от хронологии, не разрешает вымышленных имен, вымышленного времени, вымышленной топографии действия».[1]

Можно в качестве факта описать чудо, «совершившееся у мощей святого», но нельзя выдумать имя действующего лица. Это показывает, насколько сложно, неоднозначно отношение между литературной правдой и литературной «неправдой». В основе каждой фантазии лежат элементы реального опыта, и любой рассказ о действительно бывшем содержит элемент недостоверности, произвольности. Любая память (особенно через многие годы) удерживает одни звенья события, теряет другие, преображает и добавляет третьи.

В своей книге «Апостол Сергей» Н. Эйдельман собрал свидетельства современников о казни пяти декабристов. Одни из них были очевидцами казни, другие лично слышали рассказ священника Мысловского, до последней минуты не отходившего от осужденных. Видели одно и то же, слышали от одного человека, а свидетельства не совпадают. Среди троих сорвавшихся с петли и казненных вторично свидетели называют и Пестеля, и Бестужева-Рюмина (они не сорвались). Очевидцы слышали фразу, будто бы сказанную одним из сорвавшихся перед вторичной казнью. Но это разные фразы, и приписываются они то одному, то другому из осужденных. А ведь речь идет о событии потрясающем, которое врезалось в память, о котором жадно расспрашивали.[2]

Показания мемуаристов расходятся — это не мешает нам считать мемуары документальным родом литературы. Фактическая точность не является обязательным признаком документальных жанров, как сплошной вы-

---

[1] Д. С. Лихачев, Развитие русской литературы X—XVII веков, Л., 1973, с. 70, 132.

[2] Н. Эйдельман пишет: «Восемь декабристов — Якушкин, Лорер, Розен, Штейнгель, А. М. Муравьев, Цебриков, Трубецкой, Басаргин — видят происходящее с помощью одного и того же Мысловского. В тот же день, 13 июля, расспросят, запомнят. Но как по-разному они видят!» (Натан Эйдельман, Апостол Сергей, М., 1975, с. 375).

мысел не является структурным признаком романа. Роман остается романом независимо от объема охваченного им фактического материала — исторического, автобиографического и всякого другого. Документальное произведение не всегда отличается достоверностью, но это всегда произведение, к которому требование достоверности, критерий достоверности может быть применен.

Речь идет, таким образом, об установке. Установке писателя, который, даже путая, ошибаясь, остается субъективно документальным, об установке читателя. Читатель воспринимает мемуары, очерки и т. п. как особую систему, для которой вымысел есть начало неорганизованное, проникшее в контекст, живущий по другим законам.

Один и тот же текст — в зависимости от установки — может восприниматься как документальное повествование, хроника и как художественное произведение. При этом существенным образом перерождается его семантический строй.

Для переключения из одного регистра в другой достаточно было иногда сигнала, знака. Таким сигналом являлись, например, имена персонажей — подлинные или вымышленные. Характерны в этом отношении изменения в повествовательной манере автобиографического цикла произведений С. Т. Аксакова. В «Семейной хронике» Аксаковы называются Багровыми (переименованы и другие действующие лица). «Семейная хроника» могла бы быть началом большого семейного романа. Это художественное повествование (на фактическом материале) с изображением внутренних переживаний, с вымышленными диалогами и т. п. В следующей части, «Детские годы Багрова-внука», сохраняется прозрачная замена Аксаковых Багровыми, но появляется автобиографическое *я*, и эта часть по своему повествовательному тону уже гораздо ближе к мемуарам. Наконец, в третьей части («Воспоминания») Багровы уступают место Аксаковым, и соответственно манера романиста, изображающего характеры, диалоги, обстановку, полностью вытесняется повествованием хроникально-мемуарного типа.

Всякий раз меняется строение образа. Багровы могут быть сколько угодно похожи на Аксаковых, но они

названы иначе, и тем самым они существуют на правах вымышленных персонажей, не подлежащих верификации. Но вот Багровы стали Аксаковыми. Внешне как будто мало что изменилось — продолжается то же течение событий. Но изменилось решительно строение персонажа. Появилась возможность независимого читательского знания о героях, возможность проверять, дополнять, не соглашаться с писателем. Появился *остаток.*

В 1857 году Герцен в обозрении «Западные книги» утверждал, что современная литература — это «исповедь современного человека под прозрачной маской романа или просто в форме воспоминаний, переписки».[1] Это, конечно, разговор о «Былом и думах», над которыми Герцен работал в 1850-х годах, но и шире — это присущее Герцену обостренное переживание пограничности, разомкнутости литературы. Сквозь прозрачную форму романа он силится разглядеть то самое, что он увидел в мемуарах, в документах эпохи.

В литературе XX века многие формы тоже прозрачны, в частности для автобиографического и автопсихологического содержания. О Дедалусе — герое «Портрета художника в юности» Джойса — говорится в третьем лице. И все же мы безошибочно знаем, что присутствуем при прямом разговоре писателя о себе самом. При этом нам вовсе не нужно сопоставлять роман с подлинной биографией автора. Нет, речь здесь идет о явлении чисто структурном. Эта вещь так написана, должна так восприниматься. Роман остается романом (такова установка), но третье лицо в нем фиктивно, фабула прозрачна.

Тот же Стивен Дедалус, став впоследствии одним из двух главных героев романа «Улисс», сохраняет свой характер, но включается в иную художественную систему. В этой системе его автобиографичность — уже только вопрос источников и прообразов; конструктивного значения она здесь не имеет.

Иначе в романе Пруста. Трудно назвать другое произведение, которое в такой мере напрашивалось бы на биографическую интерпретацию и изобиловало соблазнами подбирания ключей и отыскивания прототипов.

---

[1] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти тт., т. 13, М., 1958, с. 93.

Между тем исследования последнего времени привели к неожиданным выводам. В романе Пруста не только автопсихологичен рассказчик, но для каждой черты и детали этого романа, для любых его элементов может быть найден источник в жизненном опыте автора, в его наблюдениях, в разнообразнейших сведениях, которые он жадно собирал у знакомых, даже в годы своего затворничества. Зато события и персонажи в их целостности неизменно ускользали от самых усердных попыток зафиксировать их прообразы и прототипы.[1] Сам Пруст в письмах иногда отождествлял себя с рассказчиком, но чаще предостерегал против прямого автобиографического и портретного толкования своего романа.

В «Анне Карениной» Толстой является несомненным и явным прототипом Левина, но это личное дело автора. Частная, семейная жизнь Толстого надежно защищена была от современников средостением жанра (роман). Она стала достоянием публики гораздо позже, в последний период его деятельности.

В романе Пруста средостение прозрачно. Оно не могло защитить автора от вторжений в его интимные дела. В романе присутствует установка на мемуарность, хотя, в сущности, мы имеем дело с псевдомемуарностью. Однако и это не случайно. Не случайно, что «В поисках утраченного времени», столь решающий для XX века роман, обладает «прозрачной формой», что Прусту для его грандиозных построений понадобилась мимикрия мемуарности.

Пруст одновременно завершал и разрушал традицию европейского аналитического романа. Ему не могло не казаться, что он довел аналитический роман до предела, свидетельствовавшего об исчерпанности его прежних методов. Давно уже установлено, что новые художественные устремления существуют всегда под знаком поисков высшей реальности искусства. Достижение реальности, высшей по сравнению с их предшественниками, провозглашали классики и романтики, импрессионисты и символисты, и сюрреалисты. Для Пруста предельная психологическая реальность — единичное сознание, в которое погружен многообразный мир и в котором чита-

---

[1] См. G. D. Painter, Marcel Proust, A Biographie, v. 1, London, 1959, v. 2, Boston — Toronto, 1965.

тель находит свое отражение, углубленное и объясненное писателем. Пруст настойчиво возражал тем, кто видел в его романе поток воспоминаний и размышлений, управляемых свободной игрой ассоциаций. «Я вижу ясно читателей,— писал Пруст одному из своих корреспондентов,— воображающих, что я пишу историю моей жизни, доверяясь произвольным и случайным ассоциациям идей...»[1] И далее Пруст говорит о скрытом, но жестком, до мельчайших штрихов продуманном построении произведения, которое он и в письмах, и в самом тексте сравнивал с архитектоникой готических соборов.

Итак, «В поисках утраченного времени» не есть свободно текущий рассказ о собственной жизни. Но ведь иллюзия подобной спонтанности возникает недаром. Для Пруста речь идет о той высшей реальности перерабатывающего мир сознания, которой он хотел заменить условность объективного мира, вымышленного романистом.[2]

В дальнейшем, однако, европейский роман не пошел за Прустом. Он сохранял и видоизменял формы традиционного допрустовского романа или разрушал их совсем другими средствами. Авторы романов XX века, в том числе ключевых романов — Фолкнер, хотя бы, — отнюдь не чуждались откровенного вымысла. Все же документальность и сопряженная с ней псевдодокументальность— одна из существенных тенденций прозы века. Она свидетельствует о том, что границы литературы разомкнулись.

---

[1] Marcel Proust, Correspondance générale, v. 3, Paris, 1932, p. 69—70.

[2] Эта условность всегда мучила Толстого, хотя он и был величайшим создателем объективного художественного мира. В одном из незавершенных предисловий к «Войне и миру» Толстой писал: «...Необходимость выдумкою связывать те образы, картины и мысли, которые сами собою родились во мне, так мне становилась противна, что я бросал начатое и отчаивался в возможности высказать все то, что мне хотелось и нужно высказать». А в самом конце своей жизни, 12 января 1909 года, Толстой записывает в дневнике: «...Художественная работа: «Был ясный вечер, пахло...» — невозможна для меня. Но работа необходима, потому что обязательна для меня. Мне в руки дан рупор, и я обязан владеть им, пользоваться им... Напрашивается то, чтобы писать вне всякой формы: не как статьи, рассуждения и не как художественное, а высказывать, выливать, как можешь, то, что сильно чувствуешь».

2

Звенья единой цепи то расходятся, то сближаются тесней. Эти колебания, переходы между образами человека, созидаемыми в самой действительности, жизненными его ролями и ролями литературными возможны потому, что и те и другие *идентифицируют* объект, относят его к той или иной общей категории. Общение возможно только на основе каких-то представлений о встретившемся нам человеке (без этого на улице нельзя попросить прикурить или спросить, как пройти по такому-то адресу). Некто встретился, и надо его осознать, индивидуализировать. Отнесение к общей категории — первый шаг на пути индивидуализации. Во взаимодействии многих общих категорий индивидуальность будет в дальнейшем уточняться.

Практическая и вместе с тем эстетическая потребность возбуждает подыскивать сразу же, для первого встречного, типологическую модель и закреплять ее в слове. А слово само по себе есть уже обобщение. Первичные обобщающие формулы образуются метафорически (подошел ко мне этакий медведь... или: вон тот — длинный, как жердь...) или метонимически (очкарь, борода, шляпа). Образуются по разным признакам, принадлежащим разным жизненным сферам.

Наряду с физическими *формулами узнавания* (рыжий, толстый, долговязый) — формулы социальные. В старом, сословном обществе социальная принадлежность человека была наглядно выражена в его наружности, одежде. Она легко воплощалась в одном слове: мужик, купец, мастеровой, барыня, чиновник, дворник, извозчик (недаром все это герои физиологических очерков 1840-х годов). Социальные формулы узнавания скрещиваются с морально-психологическими (добряк, весельчак, меланхолик), часто прошедшими уже литературное или культурно-историческое оформление (Дон-Кихот, Собакевич, Манилов или Наполеон, Савонарола и проч.).

Вступая в контакт с незнакомцем, мы мгновенно, так сказать предварительно, относим его к тому или иному социальному, психологическому, бытовому разряду. Это условие общения человека с человеком. И это условие общения читателя с персонажем.

Литературный герой полностью познается ретроспективно. Завершенный персонаж, персонаж произведения, дописанного писателем, дочитанного читателем, как бы рождается заново. Но и незавершенный персонаж воспринят уже читателем, освоен постепенно по ходу действия. Причем иногда эстетически актуально именно неполное понимание, загадки, разрешаемые в дальнейшем. Герой, о котором не все еще известно,— это совсем не то, что картина, не дописанная художником. Литературный персонаж с самого начала обладает полноценным — хотя и нарастающим — бытием. Это особенно ясно, когда произведение по частям, с перерывами появляется в журнале и читатели обсуждают действующих лиц как уже существующую художественную величину.[1]

Если бы персонаж был только итогом всего о нем сказанного, то недействительным, неполноценным было бы первое чтение произведения. Между тем особая прелесть и острота первого чтения всем известны. Мы завидуем детям, подросткам, которым предстоит еще в первый раз прочитать «Войну и мир».

Первая же встреча с литературным героем должна быть отмечена *узнаванием*, некой мгновенно возникающей концепцией. Речь здесь идет о типологической и психологической идентификации персонажа. Термин *узнавание героя* употребляется часто в другом смысле, означает раскрытие тайны его имени, происхождения, общественного положения, родственных связей.

В дальнейшем ходе повествования первоначальная концепция может развертываться, усложняться, может быть отменена и замениться другой, но она сразу же непременно должна возникнуть. Не может быть эстетического восприятия, если нет никакой структуры, воспринимаемого читателем взаимодействия элементов. Формулы узнавания располагаются на разных ступе-

---

[1] При этом возникают, разумеется, суждения, которые дальнейшим ходом повествования будут сняты. Например, П. В. Анненков, рецензируя в 1868 году журнальный вариант первых трех частей «Войны и мира», называет Наташу Ростову существом, «которое потом так печально разоблачает себя» (П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отд. второй, СПб., 1879, с. 369). Анненков уже прочитал историю влюбленности Наташи в Анатоля Курагина, но — как это ни странно для нас — он ничего не знает еще о Наташе, спасающей раненых при отъезде из Москвы, о Наташе у постели умирающего Болконского, ни о Наташе «Эпилога».

нях — от простейших, самых суммарных определений до сложной социальной и психологической дифференциации.[1]

Экспозиция героя является принадлежностью не только классической трагедии, но также и всех разновидностей повествовательной прозы. Эпоха, литературное направление, индивидуальная система писателя порождают разновидности подобных экспозиций. Определяющими в этом многообразии являются три основных момента. Это прежде всего сама формула вводимого в действие персонажа, его первичная характеристика (в дальнейшем она обрастает новыми признаками). Это, затем, отношение первичной характеристики к дальнейшему ее развитию и к целостному образу, возникающему из законченного произведения, отношение то логически прямолинейное, то противоречивое, заторможенное, сложное.

Первоначальная формула может быть заведомо ложной, отменяемой дальнейшим ходом вещей, а может быть «правильной». Она может быть относительно полной, то есть содержащей в зерне будущее развитие персонажа, и, соответственно, может быть неполной, сводящейся к какой-нибудь его черте, грани. Это достигается, например, введением неосведомленного информатора — автор или рассказчики не располагают достаточными сведениями о герое. Неполная экспозиция может быть дополнена, исправлена дальнейшим повествованием, а

---

[1] Вопрос об этих предварительных формулах литературного героя восходит к более общему вопросу соотношения части и целого в эстетическом объекте. Шлейермахер, один из крупнейших теоретиков немецкого романтизма, в свое время утверждал, что понять фрагмент произведения можно только исходя из внушенного этим фрагментом предварительного, приблизительного представления о целом. В процессе дальнейшего чтения каждый новый фрагмент дополняет, изменяет, исправляет это представление. И оно в свою очередь по-новому освещает частности воспринимаемого текста (об этой проблематике см.: П. П. Гайденко, Герменевтика и кризис буржуазной культурно-исторической традиции. — «Вопросы литературы», 1977, № 5). В литературоведении XX века этот подход разработал на практике Лео Шпитцер. От стилистических деталей он переходит к концепции целого как выражения мировоззрения автора. И возвращается отсюда к дальнейшему анализу текста. Этот метод «предвосхищения целого» Шпитцер теоретически обосновал — с ссылками на Шлейермахера, на Дильтея — в вводной главе к книге «Linguistics and Literary History. Essays in Stilistics», Princeton, 1948.

может быть и опровергнута. Ложные экспозиции или экспозиции-загадки широко применялись в романе тайн, в литературе детективной, приключенческой, иногда и в психологической.

Определяющим моментом является и форма сообщения первоначальных сведений о герое. Повествовательная (от автора или отождествленного с ним рассказчика) или изобразительная, когда автор предоставляет читателю делать выводы из описания, сцены, диалога. Наряду с объективно-изобразительной экспозицией существует и субъективно-изобразительная — читателю даны точки зрения персонажей или отчужденных от автора рассказчиков в виде их речей, мыслей, писем. Эпистолярная экспозиция (романы в письмах) в этом смысле разновидность экспозиции диалогической, драматизованной. Изобразительная экспозиция, впрочем, практически часто сочетается с повествовательной, сопровождаясь комментарием автора.

Персонаж может предстать загадкой, может получить временную, ложную характеристику, но он — даже временно — не может быть нулевой величиной. Смысл экспозиции персонажа состоит в том, чтобы сразу создать читательское отношение, установку восприятия, без которой персонаж не в состоянии выполнять свои функции. Поэтому самые первые его появления, первые сообщения о нем, упоминания чрезвычайно действенны, ответственны. Это индекс, направляющий, организующий дальнейшее построение.

В определенных литературных системах индекс поведения персонажа был читателю задан, заведомо заключен в самой литературной роли. Это характерно для архаических форм литературы, для фольклора, для народной комедии. Свойства персонажа определены заранее, за пределами данного произведения, определены условиями жанра с его наборами устойчивых ролей. Чтобы героя узнали, достаточно его назвать, поставить на причитающееся ему место.

Рационалистическая поэтика XVII—XVIII веков сохранила в значительной мере устойчивость сословных и моральных ролей. Значащие фамилии классической комедии, в частности русской (Скотинин, Правдин),— предельно отчетливая форма заранее заданного определения героев, предложенного уже списком действующих лиц.

В романах нового времени дело обстояло сложнее. Героя недостаточно было назвать — его нужно было представить читателю. Роман мадам де Лафайет «Принцесса Клевская» (1678) стоит у истоков аналитического, психологического романа нового времени. Он еще сохраняет, однако, генетическую связь с романом галантным и прециозным. «Принцесса Клевская» — характерный для эпохи образец прямой и чисто повествовательной экспозиции. Автор, сообщающий сведения о героях, выступает в роли хроникера. Вот зачины характеристик основных персонажей: героиня — «При дворе появилась тогда красавица, на которую устремлены были все взоры...»; герой, герцог Немур,— «Этот принц был совершеннейшим произведением природы...»; благородный муж — «Принц Клевский достоин был поддерживать славу своего имени...» и т. д.

Образы галантного романа — прекрасная дама и благородный рыцарь — преобразованы психологизмом и этической проблематикой в духе Ларошфуко: коллизия страсти и душевного покоя, проблема эгоизма, движущего даже возвышенными побуждениями, и т. д.

И проблематика эта заложена в первом же абзаце, вводящем героиню в ткань повествования. Читателю здесь сообщается, что добродетельная и мудрая мать принцессы «стремилась не только усовершенствовать ее ум и ее красоту, но и внушить ей добродетель и сделать для нее добродетель привлекательной... Она рисовала часто своей дочери картины любви; она показывала ей сладость любви, чтобы вернее убедить ее в ее опасностях. Она рассказывала ей о неискренности мужчин, об их обманах и изменах, о домашних бедствиях, которыми грозят любовные связи; и, с другой стороны, она говорила о том, каким покоем окружена жизнь честной женщины, как украшает и возвышает добродетель особу, отмеченную красотой и благородным происхождением. Но она говорила и о том, как трудно сохранить эту добродетель, трудно и возможно только ценой недоверия к себе самой и постоянного стремления к тому, что только и может составить счастье женщины — к тому, чтобы любить своего мужа и быть им любимой».

Так первый же посвященный героине абзац содержит формулу ее будущего поведения и те основные предпосылки, из которых развернется ее трагедия.

Через полвека появился другой основополагающий роман — «История кавалера де Грие и Манон Леско» аббата Прево. Здесь экспозиция более сложная, изобразительная; притом дана она с точки зрения рассказчика (автора «Записок знатного человека»), вначале плохо осведомленного о ситуации героев, не располагающего точными сведениями. Традиционные образы благородного молодого дворянина и ветреной женщины усложнены и преобразованы уже не только психологически, но и социально. Это вызвало сопротивление современников (наряду с огромным успехом книги) — цензурные запреты, обвинения в безнравственности. «Герой — мошенник, героиня — публичная девка, и все же автору каким-то образом удается внушить порядочным людям сочувствие к ним»,— писала в 1733 году одна из парижских газет.[1]

«...Человека хорошей семьи и воспитания отличишь с первого взгляда... Я увидел в его глазах, в лице, во всех его движениях столько изящества и благородства, что почувствовал к нему искреннее расположение». Это первая встреча рассказчика с кавалером де Грие и первое его появление в романе. Кавалер успел уже совершить множество неблаговидных поступков (он шулер, аферист и т. п.), но совершил он их движимый всепоглощающей страстью. Поэтому его поведение расслаивается на разные пласты, и он продолжает выполнять в романе роль благородного молодого дворянина. Эту первоначальную формулу не отменяют постепенно прибавляющиеся к ней слабости и пороки.

Что касается героини романа, то с первых же посвященных ей слов рассказчика она предстает в своих основных противоречиях. Ее вид и манера поведения не согласуются с ее жалким положением среди захваченных полицией публичных женщин. «Она мне отвечала с такой милой, очаровательной скромностью, что, уходя, я невольно предался размышлениям о непостижимости женского характера». «Непостижимость женского характера» — из этой первоначальной формулировки развертывается в дальнейшем тема Манон. Так эта тема дана в романе. Такой она прошла сквозь века, сквозь бесчисленные свои, порой трагические, интерпретации.

---

[1] Цит. по статье Е. Гунста «Жизнь и творчество аббата Прево» (А.-Ф. Прево, История кавалера де Грие и Манон Леско, М., 1964, с. 236).

Герои предромантизма и романтизма также имеют свои заданные формулы, и все же они отличаются принципиально от своих предшественников. Героев классической трагедии страсть поражала как божий гнев и, обессиленных, влекла за собой. Чувствительный человек сентиментализма, герои «бури и натиска», романтизма утверждают свои чувства и страсти как право, как идеологию. Для Вертера любовь к Лотте не только идеальная эмоция, но и созидательная идея, строящая нового человека. Постепенно складывалась новая устойчивая роль — роль трагического индивидуалиста, молодого человека, протестующего, разочарованного, уединяющегося или вступающего с обществом в борьбу. Герои эпоса, рыцарского романа, куртуазного романа — богатырь, рыцарь, идеальный молодой дворянин — все они выражают нормы и идеалы среды; байронический герой (в широком смысле) их разрушает. Он — сознательный носитель идей, оспаривающих общепринятые нормы.

Байронический герой возник до Байрона и пережил длинный ряд подсказанных общественной обстановкой превращений — от Рене Шатобриана до Жюльена Сореля, Печорина, Фредерика Моро. Опознавательные признаки были отработаны столь отчетливо, что любой из них вызывал к жизни целостный образ. В романе Бенжамена Констана «Адольф» экспозиция героя дана с точки зрения условного «издателя» исповеди Адольфа. Путешествующий по Италии «издатель» разливом реки задержан в деревенской гостинице, где он встречает незнакомца, который был «очень молчалив и казался печальным». «Мне безразлично... нахожусь ли я здесь или в другом месте»,— говорит путешественнику незнакомец, и эта первая фраза героя на первой странице романа равна уже формуле разочарованного молодого человека, формуле столь существенной и идеологически веской для литературы первой четверти XIX века.

В дальнейшем образ Адольфа раскроется как противоречивый. Но и это заложено в первоначальной формуле характера разочарованного молодого человека. Противоречия ей не противоречат.

Достаточно было любого признака, по которому героя можно отнести к категории байронических, и установка готова; читатель знал уже, с кем он имеет дело и чего нужно ожидать в дальнейшем.

Лермонтовский Вадим появляется в самом неподходящем виде — нищего у монастырских ворот, горбатого, кривоногого, но появляется он так: «...Широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы и сжимаемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность...» Идентификация совершается сразу. Несколько слов — и читатель уже узнал романтического мятежника.

Сложнее, понятно, обстоит дело в «Герое нашего времени». Много раз уже отмечалось, что образ Печорина складывается из совокупности составных новелл романа, из пересечения разных аспектов и разных точек зрения. Это справедливо. Но к этому следует добавить, что читатель вчерне познает Печорина гораздо раньше, а именно из первых же слов, посвященных ему Максимом Максимовичем. «Славный был малый, смею вас уверить; только немножко странен. Ведь, например, в дождик, в холод, целый день на охоте, все иззябнут, устанут,— а ему ничего. А другой раз сидит у себя в комнате, ветер пахнёт, уверяет, что простудился; ставнем стукнет, он вздрогнет и побледнеет; а при мне ходил на кабана один на один... Да-с, с большими был странностями, и должно быть богатый человек: сколько у него было разных дорогих вещиц!.. Наделал он мне хлопот, не тем будь помянут! Ведь есть, право, этакие люди, у которых на роду написано, что с ними должны случаться разные необыкновенные вещи».

Странный, капризный, нервный, отчаянно храбрый, предназначенный к необыкновенному — здесь многое сказано. А что не сказано — тут же домысливается, потому что уже дана экспозиция протестующего героя, с присущими ему противоречиями.

В романе 1820—1830-х годов экспозиция героя утратила, понятно, откровенную повествовательность и хроникальность, присущие ей в романах XVII — XVIII веков. Персонажи вводятся теперь разными способами, иногда изощренными, косвенными. «Красное и черное» Стендаля — образец экспозиции главного героя многоступенчатой, сложной и в то же время очень полно и прямо предопределяющей дальнейшее его развертыва-

ние. Это экспозиция объективно-изобразительная, с крайне скупым авторским комментарием.

Месье де Реналь явился пригласить обученного латыни крестьянского сына Жюльена Сореля в наставники к своим детям. Сорель-отец своим громовым голосом зовет Жюльена. Никто ему не отвечает. Старик «напрасно ищет Жюльена на том месте у пилы, где тот должен был бы находиться». Это первое появление Жюльена в романе, и установка дана сразу: Жюльен — человек не на своем месте.

Вместо того чтобы присматривать за водяной пилой, Жюльен читает (ненавистная отцу мания чтения) с полной поглощенностью (Жюльен, таким образом, интеллектуал, чуждый своей среде). После мощного отцовского удара по голове у Жюльена на глазах слезы. Но не от физической боли, а оттого, что отец вырвал у него и бросил в ручей обожаемую книгу. Несколькими строками ниже книга названа — это «Mémorial de St. Hélène». Экспозиция нагнетается рядом символов. Заглавие книги — сигнал честолюбивых вожделений, «бонапартистского» духа. Отсюда сразу переход к наружности героя. Изящество, романтическая бледность и задумчивость сочетаются с чертами, свидетельствующими о способности к ненависти и злобе. Первый же разговор Жюльена с отцом обнаруживает лицемерие («Вы знаете, что в церкви я вижу только бога,— прибавил Жюльен с лицемерным видом...»), гордыню (страх оказаться у Реналей в положении слуги).

Жюльен — отщепенец, интеллектуал, честолюбец, гордый, озлобленный, лицемерный, страстный. Все это мгновенно, без авторских объяснений, складывается в формулу молодого человека, завоевывающего мир. Эта формула у Стендаля хранит еще стилистические черты романтизма, но она подвергнута уже историческому анализу. И то и другое характерно для переходной позиции Стендаля.

Из первичной характеристики дальнейшее поведение героя развертывается закономерно, но не однозначно; в ней содержатся уже основные движущие противоречия — страстность и расчетливость, гордыня и лицемерие.

Экспозицией романа «Отец Горио» (1834) Бальзак решал сложную задачу. По своему обыкновению, он

настойчиво детализирует обстановку, нагнетает предметность места действия (убогий буржуазный пансион мадам Воке). Но, главное, ему нужно сразу представить читателю всех семерых обитателей пансиона, среди них главные герои романа: Горио, Растиньяк, Вотрен.

Экспозиция дается в два приема. Сначала идет речь о распределении комнат в пансионе, и в этой связи перечисляются их обитатели. Для некоторых даны только самые предварительные сведения. Мадемуазель Мишоно — старая дева; Горио — бывший фабрикант. Первое упоминание о Растиньяке содержит уже сжатую формулу этого персонажа: он «принадлежал к числу тех молодых людей, которые приучены к труду нуждой, с юности начинают понимать, сколько надежд возложено на них родными, и подготовляют себе блестящую карьеру, хорошо взвесив всю пользу от приобретения знаний и приспособляя свое образование к будущему развитию общественного строя, чтобы в числе первых пожинать его плоды».

Вотрену в этом предварительном перечне уделены всего три-четыре строки. Но читателя они уже подготавливают к тайне. Этот постоялец мадам Воке «носил черный парик, красил бакенбарды, называл себя бывшим негоциантом и именовался мсье Вотреном». Об отце Горио тут же рядом сказано: бывший фабрикант вермишели; о Вотрене: *называл себя* бывшим негоциантом. Вместе с париком и крашеными бакенбардами — это сигнал загадочности.

За предварительным перечислением следует общая характеристика обитателей пансиона. Они взяты теперь как единое социальное целое. Это люди, помятые жизнью, но жадные и хищные. «Обитатели пансиона внушали предчувствие драм совершившихся или еще совершающихся...». Здесь уже ясно, что загадочность явится конструктивным принципом для ряда персонажей романа.

Но загадочность персонажа вовсе не исключает необходимость его экспозиции. Напротив того, в таких случаях читателю нужно знать, что он имеет дело с загадками, чтобы понять, в каком направлении их разгадывать.

Сразу же после общей характеристики обитателей пансиона Воке Бальзак возвращается к отдельным ха-

рактеристикам, на этот раз более развернутым. В экспозиции нескольких персонажей загадкам отведено много места (некоторые из них так и останутся неразгаданными). Загадочность притом откровенна, подчеркнута синтаксической формой. О Мишоно: «Какая же кислота стравила женские черты у этого создания? Надо думать, что некогда она была красива и стройна. Что ж это — порок ли, горе или скупость? Не злоупотребила ли она утехами любви, не промышляла ли торговлей платьем, или была просто куртизанкой? Не искупала ли она триумфы дерзкой юности, к которой хлынули потоком наслаждения, старостью, обращавшей прохожих в бегство?» На эти вопросы романист по ходу романа так и не даст ответа. Загадки нужны ему здесь не для того, чтобы их разгадать, но для того, чтобы *сразу* ввести героя в круг неких социально-моральных возможностей. Колебание этих возможностей создает многогранность, многозначительность образа.

По тому же принципу строится характеристика любовника Мишоно, Пуаре. «Какая же работа так скрючила его? От какой страсти потемнело его шишковатое лицо, которое и в карикатуре показалось бы невероятным? Кем был он раньше?»

Другого рода загадки содержит вторая — развернутая характеристика Вотрена. Это загадки-намеки, приоткрывающие истинную, пока скрытую формулу персонажа (беглый каторжник, вождь преступного мира). Вотрен, например, обладает подозрительным умением справляться с любыми, самыми неподатливыми замками, о которых он говорит: «Они знают, с кем имеют дело». Это предвосхищение будущей разгадки. Но под конец экспозиции (первого развернутого изображения Вотрена) намеки сменяются прямой, хотя еще неполной информацией: «Поставив, как преграду, между другими и собой показное добродушие, всегдашнюю любезность и веселый нрав, он временами давал почувствовать страшную силу своего характера. Нередко разражался он выпадами, достойными Ювенала... это позволяло думать, что в собственной его душе живет злая обида на общественный порядок и в недрах его жизни старательно запрятана большая тайна».

Так ложная экспозиция (добродушие, любезность, жизнерадостность Вотрена) сопровождается прямыми

указаниями на ее ложность и на то направление, откуда придет истина.

Техника классического детективного романа, напротив, состоит в том, чтобы всячески препятствовать движению читателя в правильном направлении. Экспозиция главного — наряду с сыщиком — героя является там действительно ложной, в отличие от псевдоложной экспозиции в романтическом романе тайн, где романтический герой или романтический злодей сразу же должен быть *узнан*.

Наряду с затуманенной экспозицией Вотрена экспозиция Растиньяка (после первого о нем упоминания), полная, прямая и подробная. В повествовательной форме автор сообщает сведения о характере Растиньяка, его семейных обстоятельствах, его честолюбивых надеждах. Возникает знакомая уже формула молодого человека, стремящегося покорить мир — но не в героическом ее, стендалевском варианте (Жюльен Сорель), а в сниженном, светском. В своих устремлениях начинающий Растиньяк отягощен еще некоторыми моральными навыками, вынесенными из благородной, патриархальной семьи. Экспозиция сразу устанавливает два эти полюса, между которыми в романе «Отец Горио» развертывается все поведение Растиньяка. Что касается самого Горио, то его экспозиция самая обширная — она перерастает в повествовательную предысторию. В ней сказано очень много, основное, хотя многое будет еще уточняться в дальнейшем (главным образом характеры его дочерей).

Исчерпав предварительные сведения — довольно обширные — о постояльцах мадам Воке, Бальзак сам подвел черту и сам определил эту часть своего романа как экспозицию одной фразой: «Так обстояли дела в этом буржуазном пансионе в конце ноября 1819 года».

Персонажи расставлены по местам, для них уже найдены роли: демонического незнакомца, старого чудака, молодого честолюбца. Теперь они могут начать свое сюжетное движение, заполняясь новым, бальзаковским социальным смыслом.

Перенося на вершины философского и психологического романа приемы романа тайны, Достоевский применял извилистые, заторможенные экспозиции. Приведу один только пример.

В «Преступлении и наказании» мы далеко не сразу узнаем о том, что Раскольников собирается убить старуху-процентщицу. В шестой главе первой части романа Раскольников, вооруженный топором, уже отправляется осуществлять свой замысел. И только последняя фраза предыдущей — пятой — главы раскрывает этот замысел недвусмысленно: «Трудно было бы узнать накануне и наверно, с большею точностию и с наименьшим риском, без всяких опасных расспросов и разыскиваний, что завтра, в таком-то часу, такая-то старуха, на которую готовится покушение, будет дома одна-одинехонька».

Но все пять глав, предшествующих этой фразе, пронизаны напоминаниями о том, что Раскольниковым владеет какая-то неотразимая и страшная мечта, перевернувшая всю его жизнь. Притом замечательно, что все это сообщается нам уже на первой странице романа, в первых же абзацах, посвященных Раскольникову. «Не то чтоб он был так труслив и забит, совсем даже напротив; но с некоторого времени он был в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию. Он до того углубился в себя и уединился от всех, что боялся даже всякой встречи, не только встречи с хозяйкой. Он был задавлен бедностью; но даже стесненное положение перестало в последнее время тяготить его. Насущными делами своими он совсем перестал и не хотел заниматься... «На какое дело хочу покуситься и в то же время каких пустяков боюсь! — подумал он с странною улыбкой... Ну зачем я теперь иду? Разве я способен на *это*? Разве *это* серьезно? Совсем не серьезно. Так, ради фантазии сам себя тешу...»

В первое появление Раскольникова поразительно много вложено. Вложена формула бедного молодого человека, готового завоевать мир и потрясти его устои, и вложена еще не раскрытая страшная мечта (*это*), отчего сразу же ясно, что бедным молодым человеком движут не растиньяковские импульсы, а какие-то совсем по-другому значительные (пока неизвестные).

С первого же мгновения герой оказывается полем самого высокого напряжения. Мы еще не знаем, в чем дело, но поле уже существует и напряжение будет сообщаться всему дальнейшему, что прямо или косвенно связано в романе с Раскольниковым. В «Преступлении и наказании» этот механизм — как все и всегда у До-

стоевского — работает с предельной интенсивностью, но в той или иной мере он присущ роману вообще.

Проза XX века нарушала и разрушала многие каноны романа XIX века. Делались даже попытки отменить самую категорию литературного персонажа, тем самым и необходимость его экспозиции. Но покуда герой остается героем, существует и необходимость в его изначальной идентификации.

Писатели, стоявшие у истоков западного романа XX века, отнюдь не отказывались от традиционной экспозиции героя. У Пруста социальные определения действующих лиц разработаны самым тщательным образом. При этом у Пруста господствует система ложных экспозиций, порожденная философией его романа, идеей субъективности, иллюзорности восприятия людей и вещей. Мир Пруста полон психологических и предметных подробностей и в этом смысле очень конкретен; и в то же время он обобщен интеллектуально, погружен в единичное воспринимающее сознание.

Первоначальные концепции основных персонажей нередко опровергаются дальнейшим развитием образа, но оставляют в образе свой след. Ложная экспозиция выполняет, в сущности, ту же функцию, что и истинная (у ложной экспозиции могут быть и другие, сюжетные, функции),— она сообщает индекс персонажа, формулу (пусть ее сменят потом другие), с которой персонаж уже может вступить в игру.

В романе Пруста ложную экспозицию имеет, например, Шарлюс. Впервые он упоминается в качестве любовника Одетты, и этот ложный мотив повторяется несколько раз. Эксцентрический, капризный нрав Шарлюса, его артистизм, его необузданное высокомерие, двойное высокомерие аристократа и человека интеллектуальной элиты — все это задано уже первыми появлениями Шарлюса. Но гомосексуальность, определяющая его поведение, довольно долго остается «тайной» — тем самым и истинный характер его отношения к рассказчику.

Разгадка, впрочем, настойчиво подготовляется — и сообщением о том, что ревнивый Сван нисколько не ревновал, оставляя жену с Шарлюсом, и странным его поведением при первых же встречах с рассказчиком. Читатель узнает тайну Шарлюса раньше, чем рассказ-

чик. Надменный (до наглости и грубости) аристократ, утонченный эстет и интеллектуал, тайный гомосексуалист — вот формулы, определяющие дальнейшее поведение Шарлюса.

Сен-Лу сначала также предстает в облике надменного и холодного аристократа. Но это восприятие рассказчика — ложная экспозиция. Ее вытесняют другие признаки. Оказывается, Сен-Лу увлечен демократическими идеями; он республиканец, впоследствии — к негодованию своей родни — сторонник Дрейфуса. Вместо светской холодности — нежная привязанность к рассказчику и т. д.

Но след первоначальной концепции остался. Это бессознательный, органический аристократизм всего поведения Сен-Лу. Более того, из тех же социальных предпосылок выведены демократические симпатии племянника герцогини Германтской. Сен-Лу — человек, с детства пресыщенный бытом сенжерменских дворцов и салонов, внушающих ему только скуку и презрение, тогда как его друг, рассказчик, отпрыск буржуазного семейства, вначале еще увлечен эстетикой аристократического квартала.

Первое появление в романе герцогини Германтской — это стык ложной и подлинной экспозиции. Рассказчик с детства заворожен таинственным, средневековым звучанием феодальных имен и названий. Его особенно волнуют Германты, потомки легендарной Женевьевы Брабантской. Такова подготовка первой встречи Марселя с герцогиней Германтской на богослужении в сельской церкви Комбре. Он видит «...сидевшую в одном из приделов белокурую даму с большим носом, с прыщиком под крылом носа, с голубыми проницательными глазами... И так как на ее лице, красном, по-видимому, оттого, что ей было очень жарко, я различал расплывающиеся, едва уловимые черточки сходства с портретом в журнале, так как то, что я обнаружил в ней наиболее характерного, я мог бы определить в тех же выражениях, что и доктор Перспье, описывавший при мне герцогиню Германтскую: большой нос, голубые глаза, то я подумал: «Эта дама похожа на герцогиню Германтскую»... Это она! Я был глубоко разочарован. Думая прежде о герцогине Германтской, я ни разу не поймал себя на том, что воображение рисует мне ее на гобелене

или витраже, переносит ее в другое столетие, творит ее не из того вещества, из какого сделаны другие люди,— вот чем было вызвано мое разочарование. Мне никогда бы не пришло в голову, что у нее могут быть красные щеки, сиреневый шарф, как у г-жи Сазра, да и овалом лица она живо напомнила мне некоторых моих домашних, в связи с чем у меня закралось подозрение,— впрочем, тут же рассеявшееся,— что эта дама в своей первооснове, во всех своих молекулах, пожалуй, существенно отличается от герцогини Германтской, что ее тело, не имеющее понятия о том, какой у нее титул, принадлежит к определенному женскому типу, к которому могут относиться и жены врачей и коммерсантов.

...В то же время к этому облику, чей крупный нос и проницательные глаза прикололи к себе мой взгляд (потому, быть может, что они с самого начала поразили его, что они сделали в нем первую зарубку, когда я еще не успел подумать, не герцогиня ли Германтская эта возникшая передо мною женщина), к облику, еще совсем свежему, не изменившемуся, я пытался прикрепить мысль: «Это герцогиня Германтская», но я терпел неудачу: мысль вращалась рядом с обликом,— так, на некотором расстоянии один от другого, вращаются два диска... Мое воображение... стало нашептывать мне: «Германты, стяжавшие славу еще до Карла Великого, были вольны в жизни и смерти своих вассалов; герцогиня Германтская ведет свое происхождение от Женевьевы Брабантской»... Теперь, когда все мои мысли о ней внушали мне, что она прекрасна, и, быть может, не столько мысли, сколько своего рода инстинкт сохранения лучшего, что есть в нас самих, стремление во что бы то ни стало избежать разочарования,— и я отделял ее (ведь она и та герцогиня Германтская, которую я до этого вызывал в своем воображении, были сейчас одним и тем же лицом) от остального человечества, тогда как бесхитростное, простодушное созерцание ее тела на миг слило ее с ним,— теперь меня возмущали толки о ней: «Она лучше госпожи Сазра, мадмуазель Вентейль» — как будто ее можно было сравнивать с ними! И, останавливая взгляд на светлых ее волосах, на голубых глазах, на выгибе ее шеи и не обращая внимания на черты, которые могли мне напомнить другие лица, я мысленно восклицал, изучая этот намеренно неоконченный набро-

сок: «Как она прекрасна! Как в ней чувствуется порода! Передо мной и впрямь горделивая Германт, из рода Женевьевы Брабантской!»

Это редкий и замечательный случай сознательного, так сказать теоретического, изображения механизма идентификации человека. Таков именно этот механизм, данный нам с точки зрения рассказчика; одновременно с точки зрения читателя он становится механизмом узнавания персонажа — вымышленного человека.

Узнавание изображено здесь Прустом в виде многоступенчатого психологического процесса. Сначала рассказчик сопротивляется идентификации, потому что увиденная реальность не соответствует уже существующей в его сознании формуле герцогини Германтской (готическая эстетика). Затем логическое сопоставление признаков вынуждает его признать идентичность герцогини Германтской и дамы с пронзительными голубыми глазами, большим носом и прыщиком на носу. Разочарование вызывает мысль: субстанционально эта дама, быть может, вовсе не герцогиня Германтская и ее тело ничего не знает об имени, которое оно носит.

Но вот тут механизм начинает работать в обратном направлении, движимый желанием человека сохранять свои внутренние ценности. Реальность, оказывается, возбуждает воображение сильнее, чем абстракция и мечта. Парализованное мгновенным разочарованием, оно начинает работать с новой силой, решая теперь обратную задачу. Первая задача: применить формулу к данному человеку (задача не удалась). Вторая задача: применить данного человека к формуле. Человека, на которого наложена формула, заставить с ней совпасть. Теперь созерцатель работает как художник, отбирая соответствующие черты, опуская другие, ненужные. Большой нос, красные щеки — это теперь «драгоценные сведения» о лице герцогини. И перед созданным им «намеренно неоконченным» наброском созерцатель восклицает: «Как она прекрасна!»

Первое появление герцогини Германтской предсказывает в какой-то мере дальнейшую жизнь этого образа на страницах «В поисках утраченного времени». С начала и до конца он развертывается в непрестанных противоречиях между эстетическими покровами, облекающими герцогиню (неумолкающие отзвуки имени Же-

невьевы Брабантской), и социальными и психологическими реальностями, более или менее неприглядными.

«Улисс» Джойса потряс самые основы западноевропейского романа. Тем более любопытно, что и Джойс — при самых резких трансформациях — сохраняет некоторые внешне традиционные подходы к социальной, психологической, биологической, бытовой характеристике персонажа.

«Улисс» — роман многопланный; планы символически-мифологический, психоаналитический, планы сложнейших пародий и фантасмагорий просвечивают сквозь бытовую оболочку, и оболочка эта (там, где она есть) — детализирована, натуралистична. В этом верхнем слое романа персонажи его — Блум, Стивен Дедалус и другие — имеют вполне отчетливые социальные и психологические определения. И в этом верхнем слое романа Джойс считает нужным придерживаться довольно традиционных способов экспозиции героя.

Глава, впервые знакомящая с одним из двух главных героев «Улисса», начинается фразой: «Мистер Леопольд Блум с наслаждением питался внутренностями млекопитающих и птиц». Тут же сообщается, что поджаренные бараньи почки особенно прельщали его легким запахом мочи. Блум занят приготовлением завтрака для своей жены — певицы (завтрак он подает ей в постель). Попутно он забавляется кошкой, требующей свое молоко.

Конфликт с женой — кардинальный для всего романа,— игры с кошкой (отношение к кошке уподобляется отношению к жене), добродушие, сексуальные комплексы, грубая витальность, плотоядность (вкус к жирным внутренностям животных) — все дано в первых же строчках главы.

Точно так же начало первой главы содержит в зерне характеристику Стивена Дедалуса с его нищетой, интеллектуализмом, тщетным чувством своего призвания, рефлексией, травмой непоправимой вины перед умершей матерью.

У Кафки герой обладает нулевым, в сущности, характером; он точка воздействия непонятных ему, страшных сил (за исключением «Замка», где герой пытается вступить с этими силами в борьбу). «Над столом, где были разложены распакованные образцы сукон — За-

мза был коммивояжером,— висел портрет, который он недавно вырезал из иллюстрированного журнала и вставил в красивую золоченую рамку. На портрете была изображена дама в меховой шляпе и боа, она сидела очень прямо и протягивала зрителю тяжелую меховую муфту, в которой целиком исчезала ее рука». Это сообщается во втором абзаце рассказа «Превращение» об его герое, превратившемся внезапно в огромное насекомое (об этой метаморфозе речь идет в первом абзаце). Дама из иллюстрированного журнала — индекс, сразу определяющий социальную и психологическую природу Грегора Замзы.

В «Процессе» Кафки экспозиция героя заторможена. Роман начинается развернутой сценой странного ареста. Герой в центре этого эпизода, но еще неизвестно, что это, собственно, за человек, потому что здесь главное, что это человек вообще, с которым может случиться то, что случилось с К.

Впрочем, уже сцена ареста содержит намеки на сущность героя — это скользящие замечания об его легкомыслии и одновременно стремлении быть осторожным; об его доверии к твердым устоям общества, в котором он существует. «К. живет ведь в правовом государстве, всюду царит мир, законы исполняются надлежащим образом. Кто же смел напасть на него в его жилище?»

К.— банковский служащий с хорошим положением и перспективой дальнейших успехов. К.— конформист; позже, в эпизоде встречи К. с таинственным, подобным Христу священником, раскроется тема конформистской глухоты к высшим нравственным требованиям.

В первой главе после сцены ареста сразу же следует задержанная этой сценой экспозиция героя. «Этой весной К. большей частью проводил вечера так: после работы, если еще оставалось время,— чаще всего он сидел в конторе до девяти,— он прогуливался один или с кем-нибудь из сослуживцев, а потом заходил в пивную, где обычно просиживал с компанией пожилых господ за их постоянным столом часов до одиннадцати. Бывали и нарушения этого расписания, например, когда директор банка, очень ценивший К. за его работоспособность и надежность, приглашал его покататься в автомобиле или поужинать у него на даче. Кроме того, К. раз в неделю посещал одну барышню, по имени Эльза, кото-

рая всю ночь до утра работала кельнершей в ресторане, а днем принимала гостей только в постели».

Времяпрепровождение банковского служащего К.— индекс персонажа столь же точный, как картинка из иллюстрированного журнала, украшающая комнату коммивояжера Грегора Замзы.

Существеннейшее значение имеет и интонация повествования. У Кафки короткая, коммуникативная фраза. Синтаксис скупой и ровный, теми же средствами организующий рассказ о самом как будто бы незначительном и о самом страшном. Герой символически отражен интонацией; она дает знать о состоянии его души.

В произведении, написанном много позднее (1940), в «Постороннем» Камю, равнодушная интонация, рождающаяся из коротких, друг от друга отъединенных фраз, тоже подсказывает сразу определенное восприятие героя. «Сегодня умерла мама. А может быть, вчера — не знаю» — это первая фраза повести. «Пообедал я, как обычно, в ресторане у Селеста». По пути в богадельню, где умерла мать, в автобусе героя от усталости и тряски одолевает сон — «я спал почти всю дорогу». Это все на первой же странице. И мы уже знаем, что герою *все равно* и что это в нем самое главное. Синтаксический строй произведения также служит первоначальному узнаванию героя.

Первичная установка, отношение к появившемуся герою, точка зрения, с самого начала определяющая возможность его эстетического существования, закладывают единство литературного героя. Формальным признаком такого сразу порождаемого единства является уже самое имя действующего лица.[1] Это динамическое единство, и поэтому ни имя, ни скрепляющая героя первона-

---

[1] В своей книге «Проблема стихотворного языка» Ю. Н. Тынянов выдвинул концепцию *динамического* литературного героя: «...Достаточно, что есть знак единства, его категория, узаконивающая самые резкие случаи его фактического нарушения и заставляющая смотреть на них как на *эквиваленты единства*. Но такое единство уже совершенно очевидно не является наивно мыслимым статическим единством героя; вместо знака статической целости над ним стоит знак динамической интеграции, целостности. Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою» (Ю. Тынянов, Проблема стихотворного

чальная установка не мешают ему изменяться, развиваться даже в неожиданном направлении.

Это особенно очевидно в романах-жизнеописаниях, завязывающихся детством героя. Горьковская «Жизнь Клима Самгина» интересна в этом плане, потому что Горький трансформирует своих героев не так, как это делали писатели XIX века. Горький по-новому показал неуследимо наступающее, наползающее искажение человека. Для этого в «Жизни Клима Самгина» Горький представляет читателю группу основных действующих лиц еще детьми и подростками. Уже подзаголовок романа, «Сорок лет», предупреждает о многих трансформациях, через которые, развертываясь во времени, пройдут эти характеры. А в то же время каждый из них с самого начала заложен своей формулой-экспозицией.

«...Бойкая дочь Варавки, Лида, сердито крикнула:

— Это я сказала, я первая, а не он!

Клим сконфузился, покраснел».

Это первое упоминание о Лидии. А за ним, через несколько страниц, следует второе — настоящая экспозиция: «...Лида Варавка, тоненькая девочка, смуглая, большеглазая, в растрепанной шапке черных, курчавых волос. Она изумительно бегала, легко отскакивая от земли и точно не касаясь ее... И так же как брат, она всегда выбирала себе первые роли. Ударившись обо что-нибудь, расцарапав себе ногу, руку, разбив себе нос, она никогда не плакала, не ныла, как это делали девочки Сомовы. Но она была почти болезненно чутка к холоду, не любила тени, темноты и в дурную погоду нестерпимо капризничала». Так сразу устанавливается призма, сквозь которую мы увидим все, что скажет и сделает Лидия Варавка в дальнейшем, вплоть до своего последнего душевного распада.

Первая характеристика маленького Дронова также сделана впрок, с большим запасом на будущее. «Иван Дронов не только сам назывался по фамилии, но и бабушку свою заставил звать себя — Дронов. Кривоногий,

---

языка. Статьи, М., 1965, с. 27). См. также незавершенную статью Тынянова «О композиции «Евгения Онегина» и комментарий к ней А. Чудакова (Ю. Н. Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, М., 1977). Отправляясь от Тынянова, мысли о динамическом герое развивал Л. Выготский в книге «Психология искусства» (изд. 2, М., 1968, с. 283—284 и др.).

с выпученным животом, с приплюснутым, плоским черепом, широким лбом и большими ушами, он был как-то подчеркнуто, но притягательно некрасив. На его широком лице, среди которого красненькая шишечка носа была чуть заметна, блестели узенькие глазки, мутно-голубые, очень быстрые и жадные. Жадность была самым заметным свойством Дронова; с необыкновенной жадностью он втягивал мокреньким носом воздух, точно задыхаясь от недостатка его. Жадно и с поразительной быстротой ел, громко чавкая, пришлепывая толстыми, яркими губами. Он говорил Климу:

— Я — человек бедный, мне надобно много есть».

Для самого Клима Самгина такой резкий чертеж непригоден. Он останется в романе зыбким, как бы недопроявленным. Роман же начинается с того, что отец ищет и не может найти для новорожденного «редкое имя». И в последний момент для себя самого неожиданно называет его Климом. «Простонародное имя, ни к чему не обязывает», — оправдывается он перед женой.

«Однако не совсем обычное имя ребенка с первых же дней жизни заметно подчеркнуло его».

«Солидный, толстенький Дмитрий всегда сидел спиной к большому столу, а Клим, стройный, сухонький, остриженный в кружок, «под мужика», усаживался лицом к взрослым и, внимательно слушая их говор, ждал, когда отец начнет показывать его. ...Из рассказов отца, матери, бабушки гостям Клим узнал о себе немало удивительного и важного: оказалось, что он, будучи еще совсем маленьким, заметно отличался от своих сверстников... Отец рассказывал лучше бабушки и всегда что-то такое, чего мальчик не замечал за собой, не чувствовал в себе. Иногда Климу даже казалось, что отец сам выдумал слова и поступки, о которых говорит, выдумал для того, чтобы похвастаться сыном... Но чаще Клим, слушая отца, удивлялся: как он забыл о том, что помнит отец? Нет, отец не выдумал, ведь и мама тоже говорит, что в нем, Климе, много необыкновенного, она даже объясняет, отчего это явилось». Это и есть формула Клима Самгина: человек напряженно переживает свою значительность, сам не понимая, в чем она состоит; и это непонимание омрачает его тайной тревогой.

Литературный герой претерпевает, однако, не только изменения, запрограммированные в нем с самого нача-

ла. В произведениях большого объема, созидаемых годами, персонажи нередко изменяются потому, что автор из одного поля человеческого опыта переходит в другое, исследуя его посредством того же героя. Одним из классических примеров такого рода функционального изменения героя является Евгений Онегин.[1]

3

Персонаж — человек, изображаемый литературой,— существует в различных измерениях. Он соотнесен с социальной действительностью, с существующими в ней представлениями о человеке. В плане социальном эти представления, если пользоваться современной терминологией, мыслятся как *социальные роли*, в плане психологическом — как типы или характеры.

Персонаж соотнесен со своей литературной ролью, своей типологической формулой, о чем говорилось в предыдущем разделе. Он соотнесен со своими контекстами (контекстом произведения, контекстом творчества писателя в целом и т. д.), и именно это структурное взаимодействие превращает его в факт эстетический.

Все эти связи имеют свою типологию и свою историю, свою проблематику, ближайшим образом сопряженную с исторически изменчивым отношением между литературным символом человека и питающим этот символ жизненным опытом. Персонаж появляется в произведении, изначально сопровождаемый формулой узнавания, обеспечивающей ему возможность сразу же выполнять свое эстетическое назначение. Какова же функция в бытии персонажа этой первичной основы, как бы мы ее ни называли — формулой, ролью, моделью и т. д.?

На этот вопрос отвечают иногда, исходя из прямых соотношений, подсказанных фольклором или архаической литературой. Так, в 1960-х годах сделаны были попытки распространить на любое художественное по-

---

[1] Проблема эта в плане специфики построения литературного образа поставлена была в статье И. М. Семенко «О роли образа «автора» в „Евгении Онегине“» («Труды Ленинградского библиотечного института», т. 2, Л., 1957). См. также ее статью «Эволюция Онегина (к спорам о пушкинском романе)». — «Русская литература», 1960, № 2.

вествование принципы, выдвинутые В. Я. Проппом в его труде «Морфология сказки» (1928).

Например, французский исследователь Клод Бремон, отправляясь от положений В. Я. Проппа, считает нужным свести законы любого повествования к сетке логических возможностей, среди которых повествователь осуществляет выбор (выполнение задачи, вмешательство союзника, устранение противника, ошибка, обязательство, принесение жертвы и т. д.). Этим сюжетным акциям — так же как у Проппа — соответствуют роли персонажей. Например: союзник (с подвидами: соратник, кредитор, должник), противник (агрессор, обманщик), воздаятель и т. д. [1]

Расширительное толкование теории Проппа встретило уже возражения в нашей литературе. Так, Е. М. Мелетинский отмечает абстрактность анализа Бремона — следствие «отказа от жанрового подхода (как у В. Я. Проппа) ради общеродового» — и недооценку А. Греймасом и Леви-Строссом «специфических качественных отличий мифа и сказки... Греймас считает возможным применять к мифам схему, в основе которой лежит анализ специфической морфологии волшебной сказки. Ни категория испытания в целом, ни специально первое «квалифицирующее» испытание не характерны для мифов, не релевантны в мифах». [2]

К. В. Чистов подчеркивает, что сказочный принцип вторичности персонажа по отношению к его сюжетной, событийной функции не всегда применим даже к другим видам фольклора, например к былине с ее индивидуализированным образом богатыря. [3]

Суть концепции Проппа состояла, однако, именно в том, что на конкретном материале русской волшебной

---

[1] C. Bremond, La logique des possibles narratifs. — «Communications», 1966, № 8. В русском переводе: Клод Бремон, Логика повествовательных возможностей. — В кн.: Семиотика и искусствометрия, М., 1972. См. также: C. Bremond, Le message narratif. — «Communications», 1964, № 4. Позднее К. Бремон развил свою концепцию в книге «Logique du récit», Paris, 1973.

[2] Е. М. Мелетинский, Структурно-типологическое изучение сказки. — В кн.: В. Я. Пропп, Морфология сказки, изд. 2, М., 1969, с. 151—152.

[3] См.: К. В. Чистов, О сюжетном составе русских народных преданий и легенд. — В кн.: История, культура, фольклор и этнография славянских народов, М., 1968, с. 327—328.

сказки он установил твердое и однозначное отношение между *ролями* персонажей и их *функциями*, то есть их поведением, действиями, которые они совершают. В. Я. Пропп сочетал блистательную исследовательскую смелость с исследовательской осторожностью. В «Морфологии сказки» он из огромного проработанного им материала сделал очень точные и немногословные выводы (а не наоборот, как это иногда бывает). И, распределяя тридцать одну сказочную функцию между семью сказочными ролями, Пропп вовсе не стремился распространить этот специфический для сказочного фольклора принцип на литературу в целом.

Стоит применить, скажем, к роману XIX века этот механизм, чтобы разрушить в нем сразу самое основное — повторяемость, предвидимость, прямое соотношение элементов. В романе, особенно психологическом, это соотношение является не только дифференцированным, усложненным по сравнению со сказкой, но качественно иным — неустойчивым, противоречивым, иногда до парадоксальности. Между свойствами персонажа и его функциями (поступками) включаются посредствующие звенья многозначных мотивов и переменных этических оценок.

Не случайно в книге «Logique du récit» Бремон для подтверждения своей концепции в основном пользуется примерами из литературы архаической, фольклорной, во всяком случае предшествующей XIX веку, и даже широко привлекает басни Лафонтена. Бремон в упомянутых работах вводит также оценочный момент, различая в каждом повествовании два основных процесса — процесс *улучшения* и процесс *ухудшения* положения героя. Категории эти, по его мнению, логически вытекают из функций выступающего в своей роли персонажа. Но вот всегда ли вытекают?

Когда в сказке младший (угнетаемый старшими) брат после всех испытаний женится наконец на царевне, то это несомненное улучшение. А в романе? У Теккерея в «Ярмарке тщеславия» Уильям Доббин после долгих испытаний, унижений, усилий завоевывает ту, что была для него сказочной принцессой. Но Теккерей — писатель жестокий, и, оказывается, сказочная принцесса глупа и бездушна. С нею скучно. Можно ли эту ситуацию назвать улучшением? Но назвать ее ухудшением тоже

нельзя,— если бы Доббин не женился на Эмме, он до конца своих дней был бы несчастен.

Для того чтобы механизм улучшения-ухудшения мог точно работать, нужно точно знать, что именно для героя хорошо и что плохо. Убить Змея-Горыныча (как это сделал Добрыня) очень хорошо. Но хорошо ли убить старуху-процентщицу?.. Это выясняется не сразу. В романе XIX века прямые противопоставления заменяются отношениями синхронно противоречивыми. Писатель больше не мыслит альтернативами. Ухудшение может одновременно быть улучшением, противник — помощником.

Что представляет собой коллизия Раскольникова и Порфирия? По нормам детективного романа Порфирий — противник, преследователь. Но в «Преступлении и наказании» решающее структурное значение имеют высшие нравственные вопросы. И в этой системе Порфирий — тот, кто сознательно ведет Раскольникова к искуплению вины и последующему духовному возрождению. А в то же время невозможно отделить Порфирия от его коварной и жестокой игры, от его демонических функций в борьбе с героем.

Чем кончается история Мити Карамазова? По-видимому, *ухудшением,* поскольку он присужден к двадцати годам каторги. Но Митя собирается запеть «гимн», возродиться через страдание. Значит, приговор суда, страшная судебная ошибка — *улучшение*? Но, оказывается, Дмитрий Карамазов не готов к страданию, он соглашается на побег, подготовляемый братом Иваном. Следовательно, побег — это синхронное улучшение-ухудшение. Первое — относительно пребывания на каторге; второе — относительно неудавшегося нравственного подвига.

Пьер Безухов в эпилоге «Войны и мира» предстает в апогее семейного счастья, душевного успокоения. Но мы знаем уже, что Пьер — будущий декабрист. Эпилог «Войны и мира» построен так, что повествование о благополучной помещичьей жизни просвечено трагическим будущим героев — Пьера, Наташи, Николеньки Болконского. Изображаемые события проецируются на события, нигде не названные, остающиеся за гранью романа. Все двоится, и все синхронно.

Структура романа нового времени, основанная на переменных, непредрешенных отношениях, не укладывает-

ся в схему. Но от схемы она что-то сохраняет. Не случайно в образе Уильяма Доббина, неуклюжего, всеми осмеянного, отвергнутого, в самом деле проступает фольклорная роль гонимого «младшего брата», который и оказывается самым умным, мужественным и благородным.

В глубине самых сложных, динамических литературных систем продолжают существовать традиционные роли, типологические модели. Но существование их коренным образом преобразовано, функции сознательно нарушены.

Литературная эволюция отмечена переходами от открытого, подчеркнутого существования типологических формул к существованию скрытому или приглушенному. В этом смысле можно говорить о процессах формализации и процессах деформализации литературы. Эти определения отнюдь не обязательно сопровождать положительной или отрицательной оценкой. И в том и в другом ключе возникали великие творения словесного искусства.

Отношение между литературной ролью и ее социальным источником представало и как *идеальное*, предполагающее высокую степень эстетической обобщенности жизненного материала, и как *реальное*, когда литература стремится к неопосредствованным, *внестилевым* контактам с действительностью. [1]

---

[1] О проблеме *стилевого* и *нестилевого* слова в применении к стихотворному языку см. мою книгу «О лирике» (особенно главы «Школа гармонической точности» и «Поэзия действительности»). Первое это слово, прошедшее эстетическую обработку, получившее свое поэтическое значение уже за пределами данного произведения, в контексте определенного стиля. Второе — само по себе эстетически нейтральное и в *данном* поэтическом тексте обретающее свои смысловые ореолы («О лирике», изд. 2, Л., 1974, с. 210—222 и др.).

Употребление слова *стиль* в применении к литературе вообще неоднозначно. Мы говорим о стиле отдельного писателя, о стиле произведения, подразумевая определенную систему выразительных средств. Иной смысл имеет это слово, если речь идет о больших стилях эпох, когда в литературе господствовали традиционные формы, отработанные эстетические образцы. Классический стиль, романтический стиль (и у́же — стиль байронический или, скажем, стиль французской неистовой словесности) — здесь подразумевается система, существующая вне писательской индивидуальности, вне данного произведения; система, которая заранее окрашивает семантику своего словаря и дает ключ к прочтению отдельного текста.

Формализованные персонажи — это персонажи, в разной мере и разными способами варьирующие традиционные роли, которые стали уже готовой, отстоявшейся формой для эстетически перерабатываемого опыта. О традиционных поэтических формах существует огромная литература. В русской науке основополагающими в этом плане являются труды А. Н. Веселовского, который до предела довел теорию доминирующей традиционности.[1] Исходя из фольклора и средневековой литературы, Веселовский распространил эту концепцию на литературу в целом (что, разумеется, спорно), вплоть до романа XIX века. Традиционные формулы он искал на всех уровнях — поэтического языка, сюжета, персонажей, ставя при этом вопрос: каким образом новый, текущий жизненный опыт ассимилируется этими формулами, сам их преображает и становится достоянием искусства?

«...Поэтический язык,— писал Веселовский,— состоит из формул, которые в течение известного времени вызывали известные группы образных ассоциаций положительных и ассоциаций по противоречию; и мы приучаемся к этой работе пластической мысли, как приучаемся соединять со словом вообще ряд известных представлений об объекте. Это дело векового предания, бессознательно сложившейся условности и, по отношению к той или другой личности, выучки и привычки... Поэтические формулы — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее, по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации. Мы можем перенести этот вопрос и в область более сложных поэтических формул: формул-сюжетов...»[2]

Нервным узлам произведения не только присуща ценность, освященная веками, но в них спрессованы вековые наслоения постепенно накапливавшихся значений. Их смысловая энергия поэтому несравненна. На ней основана самая возможность образования литера-

---

[1] К архаическим прототипам возводятся сюжеты и персонажи в книге О. М. Фрейденберг «Поэтика сюжета и жанра» (Л., 1936). См. также ее книгу «Миф и литература древности» (М., 1978).

[2] А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, с. 376.

турных стилей, организующих, предрешающих определенное восприятие произведения.

К устойчивым формулам по своей функции близка и цитатность.[1] Цитаты явные и скрытые, литературные, культурные, исторические реминисценции и аллюзии в поэтическом тексте — это тоже нервные узлы, прикосновение к которым мгновенно вызывает ряды определенных значений. Цитатны бывают и сюжетные положения, и персонажи в целом. Классические тому примеры — Дон-Кихот, Гамлет, Фауст.[2]

Когда речь идет о фольклоре, об архаических стадиях литературы, о народной комедии — процесс формализации персонажей очевиден. Действительность предстает в такого рода символической обобщенности, которая ищет для своего выражения уже готовые, устоявшиеся формы — поэтического языка, сюжетных положений, персонажей.

Традиционные образы архаической литературы или сказки, народной комедии обладают удивительной живучестью и способностью к символическому освоению новых, самых изощренных и сложных содержаний. Так, в образ Пьеро проникает постепенно тема обреченной любви вечного неудачника-мечтателя. Носителем этой именно символики оказывается треугольник Пьеро — Арлекин — Коломбина в «Балаганчике» Блока. Треугольник этот вновь возникает в «Поэме без героя»

---

[1] О цитатности Пушкина подробно писал в своей книге «Стиль Пушкина» (1941) В. В. Виноградов. Проблема цитаты, «чужой речи» в поэтическом тексте привлекает сейчас внимание исследователей. На материале творчества русских поэтов XX века (особенно Ахматовой) ею занимаются, например, В. Топоров, Т. Цивьян, Р. Тименчик. В США — К. Ф. Тарановский и его ученики.

[2] Е. М. Мелетинский пишет: «В XV—XVII вв. образы и мотивы античной, а затем и библейской мифологии являются арсеналом поэтической образности, источником сюжетов, своеобразным формализованным «языком» искусства... Вместе с тем именно в XVI—XVII вв. в рамках традиционного сюжета создаются нетрадиционные литературные типы огромной обобщающей силы, моделирующие не только социальные характеры своего времени, но некоторые общечеловеческие кардинальные типы поведения: Гамлет, Дон-Кихот, Дон Жуан, Мизантроп и т. д., т. е. так называемые «вековые образы», которые сами стали своеобразными образцами (наподобие мифологических парадигм) для последующей литературы XVIII—XX вв.» (Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976, с. 278—279).

Ахматовой, где ко всем спрессованным в нем значениям прибавляется еще блоковский пласт; в последних редакциях поэмы Блок оказывается прообразом победителя — «звенящего товарища» Арлекина.[1]

Ренессанс с его индивидуализацией литературы, как и всей духовной культуры, изменил, но не отменил приемы использования традиционных формул. Рационалистическая поэтика XVII века внесла в это использование присущую ей нормативность. Классическая трагедия оперировала определенным набором ролей и отношений между ролями, что не помешало психологической тонкости и сложности драматургии Расина. Персонажи классической комедии нередко сохраняли связь с народной традицией. Центральные герои литературы сентиментализма и романтизма в своем роде также формализованы, поскольку для них существует обязательная, тотчас же узнаваемая читателем модель.

Формализованные персонажи сохраняют традиционное отношение со своей формулой, опосредствованное отношение с социальной действительностью и социальными представлениями о человеке. С контекстом, контекстом данного произведения, совокупностью произведений данного автора, наконец с контекстом литературного направления эти персонажи сохраняют отношение стилевое. Это значит, что присущая автору и направлению концепция человека выражается в них с помощью заранее определенных устойчивых, хотя и варьирующихся словесных средств.

Там, где начинается освобождение персонажа от всех этих зависимостей, имеет место процесс деформализации литературы, относительной, конечно, поскольку произведение искусства всегда воспринимается как значащая форма и оформленное значение. Деформализация литературы — извилистый процесс, в частности потому, что литература сохраняет следы того, от чего она избавляется.

---

[1] См. об этом: В. М. Жирмунский, Анна Ахматова и Александр Блок. — Теория литературы, поэтика, стилистика, Л., 1977; В. М. Жирмунский, Творчество Анны Ахматовой, Л., 1973, с. 160—164. См. также: Т. В. Цивьян, Заметки к дешифровке «Поэмы без героя». — Труды по знаковым системам, т. 5, Тарту, 1971.

4

Деформализация литературы, исторически тяготевшая к реализму XIX века, означала новое отношение между литературной символикой и действительностью, между литературной ролью и социальной ролью человека.

Теорию малых социальных групп и теорию ролей как семиотику поведения разрабатывают и западные, и — по-своему — наши ученые.[1] Под социальной ролью понимают организацию поведения, соответствующую положению (статусу) человека в обществе, ориентированную на требования и ожидания среды — той группы, которая для данной личности обладает авторитетом и является источником ценностей и благ. Человек ищет ее одобрения и страшится осуждения и вытекающих из него последствий.

Социальная роль — понятие функциональное, и для каждого его роли слагаются из признаков разных, несоизмеримых рядов.

Один и тот же индивид выполняет несколько ролей не только последовательно, но и одновременно — в семье, в профессиональной деятельности, в самых разных своих общественных ситуациях. Профессор, мать, рабочий, футболист — с точки зрения теории ролевого поведения все это социальные роли, ориентированные на аудиторию, на семью, на производственное, на спортивное окружение. Притом индивид не равен сумме своих ролей. Он обладает личными качествами, выходящими за ее пределы, и подлежит типизации также по другим признакам — культурно-историческим, психологическим, биологическим.

Некоторые исследователи рассматривают социальную роль как «динамический аспект» социального статуса, как то, что вносит в исполнение роли данная личность. Психологизирующему подходу противостоит другой, согласно которому социологическое понятие роли — это только логическая абстракция, заведомое отвлече-

---

[1] Этим проблемам посвящен, например, ряд работ И. С. Кона: «Личность и ее социальные роли». — В кн.: Социология и идеология, М., 1969; «Люди и роли». — «Новый мир», 1970, № 12; см. также: И. С. Кон, Открытие «Я», М., 1978.

ние от полноты и конкретности человеческого опыта. Сторонники чисто социологического, антипсихологического подхода подчеркивают несводимость человека к социальным ролям, с которыми он себя идентифицирует. Человек — это не только взаимодействие его ролей между собою, но и взаимодействие их с личными качествами, образующими его *я*. Поэтому между ориентациями личности на разные социальные группы, между разными ее ролями (например, профессиональной и семейной), между ролями и личными качествами возникают несовпадения, порождающие психологические и общественные конфликты.

Характерным для этого направления является, например, предложенный западногерманским социологом Ральфом Дарендорфом «homo sociologicus» — не человек, а научное построение, отчужденный от эмпирической личности носитель социальных ролей. Носитель ролей — «не наш отец, брат, друг, товарищ», утверждает Дарендорф, но он «дает нам стандарт, посредством которого наш мир — и, конечно, наш друг, наш товарищ, наш отец, наш брат — становятся нам понятны». Социальная роль — не поведение данной личности в определенной социальной ситуации, но независимая от отдельной личности модель социального поведения, необходимая потому, что вне подобных моделей эмпирическое поведение не имеет значимости.[1] Речь здесь идет о процессах, в своем роде подобных узнаванию, идентификации литературного персонажа.

Функциональное понятие социальной роли не следует, таким образом, смешивать с теми целостными образами своего исторического и личного самосознания, которые всегда создавал человек, используя материал своего культурного опыта, и без которых его социальная жизнь была бы невозможна. Символические образы поведения давно привлекали внимание. Уже в середине XIX века эта тема возникает в исторических эссе Сент-Бева, Тэна.

У личности есть свои психологические роли, которые искони умели улавливать и житейское познание челове-

---

[1] Ralf Dahrendorf, Homo sociologicus, London, 1973, pp. 26, 58 и др.

ка, и художественная литература. Эти психологические роли могут разрастаться и обобщаться до выражения эпохального сознания — исторического характера человека той или иной эпохи и среды. В моей книге «О психологической прозе» (Л., 1971; 2-е изд. — 1977) мне пришлось уже говорить подробно об *историческом характере,* который встречается с индивидуальным, эмпирическим человеком и формирует его на свой лад (с поправками на данную индивидуальность).

Когда образованный русский дворянин декабристского круга осознавал себя в категориях «римских» доблестей и добродетелей,[1] когда молодой романтик выбирал для своего бытия байроническую или шеллингианскую модель, а разночинец 60-х годов ориентировался на идеальное поведение нигилиста — то в подобных случаях не имеет смысла говорить о социальной роли, ибо термин, теряющий свою точность, становится бессодержательным.

Социальные роли множественны и отчуждены от индивидуальности, тогда как образы эпохального характера предназначены отражать именно единство исторического сознания, воплощенного целостной личностью,

---

[1] Проблемы исторического поведения на декабристском материале рассматривались мною в статье «О проблеме народности и личности в поэзии декабристов», где идет речь о различных типах декабристского сознания (сб. «О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы», М.—Л., 1960, с. 52—93). У людей додекабристского и доромантического поколения античная стилизация могла вызывать насмешку. В своей записной книжке («Чужое — мое сокровище») Батюшков пересказывает свою беседу с генералом Н. Н. Раевским. «Из меня сделали римлянина, милый Батюшков, — сказал он мне. ...Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих...» — «Но помилуйте, ваше высокопревосходительство, не вы ли, взяв за руку детей ваших и знамя, пошли на мост, повторяя: вперед, ребята; я и дети мои откроем вам путь ко славе, или что-то тому подобное». Раевский засмеялся. «Я так никогда не говорю витиевато, ты сам знаешь. Правда, я был впереди. Солдаты пятились, я ободрял их... на мне остановилась картечь. Но детей моих не было в эту минуту. Младший сын сбирал в лесу ягоды (он был тогда сущий ребенок, и пуля ему прострелила панталоны); вот и все тут, весь анекдот сочинен в Петербурге. Твой приятель (Жуковский) воспел в стихах. Граверы, журналисты, нувеллисты воспользовались удобным случаем, и я пожалован римлянином. Et voilà comme on écrit l'histoire! ⟨И вот как пишется история⟩» (К. Н. Батюшков, Опыты в стихах и прозе, М., 1977, с. 413—414).

вплоть до устойчивых признаков внешности — романтика, нигилиста, декадента и т. д.[1]

В России XIX века, наэлектризованной незатухающим освободительным движением, развитие общественного сознания отличалось интенсивностью необычайной. Отсюда та отчетливость и быстрота, с которой одно поколение вытеснялось другим, сообщая каждому десятилетию особую идеологическую атмосферу (это отражено серией романов Тургенева, начиная «Рудиным», кончая «Новью»). В этих условиях возникали сменяющие друг друга исторические характеры, на которые ориентировалось самосознание каждого из поколений. От героической личности декабризма 1810—1820-х годов до нигилистов 1860-х трудно найти более сгущенное и наглядное чередование моделей общественного человека.

Процесс деформализации подобных структур имеет место не только в литературе, но и в самой действительности. В России это становится очевидным после того, как римские и романтические модели исчерпали себя в 1820-х и 1830-х годах. Переходный период 1840-х— начала 1850-х годов не знает еще типологической целостности. Либералы-западники и славянофилы, петрашевцы и только еще складывающиеся революционные демократы тяготели к воплощению в том или ином типе

---

[1] Современная западная социология применяет также термин: *социальный характер*. Речь при этом, однако, идет не об образах, символически отражающих миропонимание и идеологическое поведение человека, но о логической абстракции, непосредственно связанной с теорией ролей. По формулировке одного из американских социологов, социальный характер — это «установка (attitude) личности по отношению к тем ролям, которые она должна исполнить». Понятие социального характера подробно разработал Д. Рисмен в своей книге «Одинокая толпа» (1950). Он определяет в ней социальный характер как «более или менее постоянную, социально и исторически обусловленную организацию влечений личности и удовлетворения этих влечений». Споры вокруг этой работы отразились в книге (она появилась через двенадцать лет после выхода «Одинокой толпы») «Culture and Social Character. The work of David Riesman reviewed», New York, 1962. Оппоненты Рисмена утверждали, что он исследует вовсе не характер, а структуру общественных институтов, порождающих те или иные формы ролевого поведения. В этом издании сам Рисмен поместил статью под названием: «Пересмотр в 1960-м». В ней он признал, что абстрактное понятие *социальный характер* предназначено раскрыть различные аспекты межличностного поведения человека и его реакции на разные проблемы и ситуации и лишь в незначительной степени касается того, что «бросилось бы нам в глаза, будь этот человек нашим другом» (с. 430).

культурного сознания, но формы этого воплощения не имеют пока твердых очертаний.

В 1845 году в стихотворной драме «Два эгоизма» Аполлон Григорьев с насмешкой изобразил сосуществующие идеологические типы 40-х годов. Они так и представлены читателю в списке действующих лиц: «*Баскаков*, философ-славянофил; *Мертвилов*, философ-гегелист; *Петушевский*, фурьерист из Петербурга».[1] Баскаков — это Константин Аксаков (его атрибуты — мурмолка и охабень), Петушевский — это Петрашевский.

Смешение разных типов сознания, разных элементов, частью идущих уже на убыль, частью только зарождающихся, особенно очевидно в среде петрашевцев, если к тому же учесть и довольно широкую периферию этого движения. Здесь встретились разные начала — запоздалый романтизм и позитивистский практицизм, в России только еще намечавшийся, фурьеризм, экономические проекты и рефлексия лишнего человека и, конечно, всепроникающее гегельянство 40-х годов. В разных деятелях движения как бы воплотились разные грани противоречивого общественного сознания этих лет.

Отчетливая модель исторического характера появляется вместе с осознанной концепцией современника как *нового человека*.[2] Романтический эталон пришел в Рос-

---

[1] Аполлон Григорьев, Избр. произв., Л., 1959, с. 184.

[2] В предисловии к «Истории моего современника» Короленко писал: «...Я не пытаюсь дать собственный портрет. Здесь читатель найдет только черты из «Истории моего современника», человека, известного мне ближе всех остальных людей моего времени...» Короленко сознательно занят проблемой *исторического характера*. Особенно интересна в этом отношении глава «Чем быть?». В ней рассказывается о поисках этого характера (в литературе и в жизни) в 1870-х годах, когда «в туманах близкого, как казалось, будущего начинали роиться образы „нового человека“, „передового человека“, „героя“». Короленко рассказывает о том, как он юношей проецировал в будущее собственный идеальный образ, подсказанный героем романа Шпильгагена «Между молотом и наковальней». «Где-то у нас происходят важные события. В них принимает деятельное участие молодой человек лет двадцати пяти, небольшого роста, с умным выражением лица и твердым взглядом. Он отчасти напоминает меня, но только отчасти (своим лицом я был крайне недоволен и в воображении произвел в нем некоторые поправки)... Он не герой, широкой известностью не пользуется, но когда он входит в общество людей, преданных важному и опасному делу, то на вопрос не знающих его знающие отвечают: «Это — NN... человек умный, на него можно положиться»...» (В. Г. Короленко, История моего современника, т. 1, М.—Л., 1930, с. 12, 494, 499, 500).

сию из мирового интеллектуального обихода. Образ же человека от реализма должен был выработаться на национальной основе из сырого еще социального материала.

Для Белинского конца 30-х — начала 40-х годов эта разработка — дело еще индивидуальное, внутренний психологический и этический акт.[1] Он понимает общее значение этого акта, но не думает еще о том, чтобы создать наглядный образец для массового поведения. Потребность в предметном воплощении социально-психологических начал возникает в те годы, когда русская разночинная демократия созрела и вышла на первый план общественной борьбы.

Новые люди Чернышевского задуманы именно как рассчитанный на массовое воспроизведение тип. В «Что делать?» он всячески настаивает на всеобщности их качеств: «Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа...» Пройдут годы, и «тогда уже не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурой всех людей».[2] Для Чернышевского создание образцовой человеческой структуры, не только в литературе, но и в жизни, было вполне осознанной задачей, к которой он не раз возвращается в своих письмах. В 1858 году Чернышевский писал Добролюбову: «Мы с вами, сколько теперь знаю вас, люди, в которых великодушия, или благородства, или героизма, или чего-то такого, гораздо больше, нежели требует натура. Потому мы берем на себя роли, которые выше натуральной силы человека, становимся ангелами, христами и т. д. Разумеется, эта ненатуральная роль не может быть выдержана, и мы беспрестанно сбиваемся с нее и опять лезем вверх,— точно певец, который запел слишком высокую арию...»[3] Чернышевский настаивает здесь на праве идеолога служить образцом массового поведения, несмотря даже на слабости и недостатки. В 1862 году, в связи с оскорблением, нанесенным его жене, Черны-

[1] См. об этом в моей книге «О психологической прозе» (Л., 1977, часть первая — «Человеческий документ» и построение характера»).

[2] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 11, М., 1939, с. 144—145.

[3] Там же, т. 14, М., 1949, с. 359—360.

шевский писал Д. Милютину: «...*Мне* не прилично прибегать к самоуправству, потому что я должен служить примером в общественной и моей частной жизни».[1]

Новые люди, изображенные в романах Чернышевского,— не столько закрепление жизненных явлений (так у Тургенева), сколько программа поведения. В эту программу Чернышевский охотно включал собственный, автобиографический образ («Что делать?», «Пролог» и др.), образ чудака и мыслителя, беспомощного, бестолкового и мягкого в семейном быту и беспредельно волевого в общественном деле. В этом сочетании качеств все было продумано и все имело идеологический смысл — даже культ жены и безграничное ей подчинение (в домашнем быту) были соотнесены с актуальнейшими тогда проблемами освобождения женщины.

Чернышевский совершенно сознательно разрабатывал роль, строил образ, нужный для того, чтобы «служить примером молодому поколению». Под конец жизни он даже подчеркивал, что не все в этом построении следует понимать буквально. В письме 1888 года к К. Солдатенкову Чернышевский говорит об автобиографическом герое своей повести «Вечера у княгини Старобельской»: «Разумеется, я для забавности рассказа несколько преувеличиваю мои смешные и уродливые качества; но действительно я скряга, я не умею держать себя в обществе, у меня дикие манеры. И однако же, если вы прочтете дальше, вы увидите, что этот дикий человек, не умеющий сам ступить шагу без смешных неловкостей, этот кабинетный труженик знает жизнь как немногие и в серьезных случаях не смущается ничем, готов на все, и ловко ли, не ловко ли, но успешно ведет дело, как надобно для любимых им людей...» Далее, в том же письме, Чернышевский от себя в литературе переходит к себе в жизни: «Вы знаете, каков у меня характер на самом деле. Я мягок, деликатен, уступчив — пока мне нравится забавляться этим. Но — женщине ли держать меня в руках? Я ломаю каждого, кому вздумаю помять ребра; я медведь. Я ломал людей, ломавших все и всех, до чего и до кого дотронутся».[2] Чернышевский уточняет: эти люди — Герцен и Некрасов.

---

[1] Там же, с. 452.
[2] Там же, т. 15, М., 1950, с. 786, 790.

Чернышевский сознательно искал форму для воплощения автобиографических и автопсихологических концепций, но это отнюдь не была однопланная форма «нигилизма» 60-х годов. Термин этот пришел из романа Тургенева и очень быстро и широко распространился в литературе и в жизни.

Литература и действительность взаимодействуют. Литература закрепляет явления действительности и возвращает их ей уже в осознанном и структурном виде — для дальнейшего воспроизведения. А для этого очень важно найти термин. Иногда закрепляющий термин — это имя действующего лица.

В четвертой части «Идиота» Достоевский писал: «Писатели в своих романах и повестях большею частию стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно,— типы, чрезвычайно редко встречающиеся в действительности целиком, и которые тем не менее почти действительнее самой действительности.

Подколесин в своем типическом виде, может быть, даже и преувеличение, но отнюдь не небывальщина. Какое множество умных людей, узнав от Гоголя про Подколесина, тотчас же стали находить, что десятки и сотни их добрых знакомых и друзей ужасно похожи на Подколесина. Они до Гоголя знали, что эти друзья их такие, как Подколесин, но только не знали еще, что они именно так называются».

В 1862 году общество узнало, что новый человек называется Базаровым.[1] Это решающий, поворотный момент — была предложена законченная модель, на которую впредь будут равняться жизненные явления. Но именно основоположники движения 60-х годов не захотели узнать в ней себя и своих. Исторический счет десятилетиями условен, и шестидесятники сложились еще в 50-х годах. Люди этого поколения вышли на свое поприще, еще не зная о том, что они *нигилисты*, не призывая к окончательному разрыву с духовным наследием прошлого.

[1] В «Идиоте» же Достоевский, иронизируя, писал, что, по мнению «разумных» людей, Мышкин — это «молодой человек, хорошей фамилии, князь, почти богатый, дурачок, но демократ и помешавшийся на современном нигилизме, обнаруженном господином Тургеневым. . .».

В «Что делать?» Рахметов прямолинеен, но Рахметов не массовый тип, Рахметов — уникальная схема вождя революции. Лопухов, Кирсанов — предложенные Чернышевским образцы будущего массового типа — мягче, эмоциональнее Базарова.

В дневниках молодого Чернышевского отчетливо видно стремление выработать из себя самого нового человека, с новым, *разумным* отношением ко всем явлениям жизни. Но в них вовсе нет «твердокаменности»,— они ведь в значительной мере посвящены первой фазе любви, на всю жизнь захватившей Чернышевского. В дневниках Добролюбова есть и романтический элемент (особенно в самых ранних), много самоанализа и рефлексии, наследия 40-х годов. Рефлексии, осложненной специфическими социальными коллизиями разночинца.

Для Чернышевского Добролюбов был идеалом нового человека, и после смерти Добролюбова он защищает его образ против стандартов нигилизма. Замечательны в этом отношении некролог (1861) и особенно «Материалы для биографии Добролюбова» (1862). В «Материалах» Чернышевский, изображая Добролюбова, подчеркивает рефлексию, противоречия, душевную сложность, особенно же нежность и все истинно человеческие начала этой натуры. Возможно, что это сознательная полемика с Тургеневым. Добролюбов — не Базаров, и это хорошо.[1]

Революционные демократы 50-х — начала 60-х годов примеривали Базарова к сложным, изнутри им знакомым процессам становления нового общественного сознания — и нашли его непохожим. Антонович, на страницах «Современника» яростно выступивший против Базарова, не увидел противоречий, заложенных Тургеневым в этот образ. Но то, что усложняло Базарова, не захотел увидеть и Чернышевский.

В посвященной экономическим вопросам статье 1862 года «Безденежье» (она не была напечатана) Чернышевский говорит мимоходом: «Но вот — картина, достойная Дантовой кисти, — что это за лица, исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными

---

[1] В кругу «Современника» распространено было мнение, что Базаровым Тургенев отчасти пародировал Добролюбова.

злобной улыбкой ненависти устами, с немытыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе «Отцы и дети». Эти небритые, нечесаные юноши отвергают все, все: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту — все, все отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, все отрицаем и разрушаем».[1]

Зато приветствовал Базарова Писарев, человек другого исторического склада. Нисколько этого не скрывая, он захотел сделать из него образец для новых людей в своем, писаревском, понимании. В статье «Реалисты» Писарев говорит прямо, что публике дела нет до Тургенева и его романа, а есть дело до тех жизненных явлений, которые породили Базарова.[2]

Вопреки тому, что утверждали сотрудники «Современника», Тургенев вовсе не хотел унизить и развенчать Базарова. Тургенев сам отчасти путался в этом характере, он спасал человеческое в Базарове противоречиями, непоследовательностью. Писарев, соответственно своим задачам, привел эту структуру в порядок. А заодно принял оскорбившую Чернышевского грубость Базарова, его жесткий утилитаризм. Так возникает формула базаровщины, пригодная для массового распространения.

В статье «Еще раз Базаров» (1868) Герцен писал: «Верно ли понял Писарев тургеневского Базарова, до этого мне дела нет. Важно то, что он в Базарове узнал *себя* и *своих* и добавил, чего недоставало в книге. Чем Писарев меньше держался колодок, в которые разгневанный родитель старался вколотить упрямого сына, тем свободнее перенес на него свой идеал».[3]

Герцен — человек Базарову вполне чуждый — разгадал и даже одобрил писаревскую трансформацию Базарова. Близкие же от Базарова отвернулись. В сущности,

---

[1] Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. 10, М., 1951, с. 185.

[2] В статье «Борьба в 1860-х годах вокруг романа И. С. Тургенева „Отцы и дети"» П. С. Рейфман подчеркивает, что страстные споры — и слева, и справа — велись в основном *по поводу* романа, что на самом деле речь шла о «Базаровых русской действительности» (Учен. зап. Тартуского ун-та, 1963, т. VI, вып. 139, с. 82—94).

[3] А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти тт., т. 20, М., 1960, с. 335.

это закономерно. Стоящим у истоков движения результаты его еще неизвестны; они не располагают выработанным шаблоном личности, который эпоха собирается предложить новому поколению. Вместо отобранных, устоявшихся признаков исторического характера, организующего эмпирию душевной жизни, они видят изнутри незавершенные процессы развития, складывающиеся формы, разрывы с прошлым, еще болезненные.

Недаром Рикарда Хух, исследовательница немецкого романтизма, утверждала, что у крупнейших ранних романтиков был «неромантический» характер;[1] это относится и ко многим другим историческим формациям.

Модель осознавшего себя исторического характера является в то же время своего рода психологической ролью, которую личность разыгрывает на сцене жизни. Но выражает эта роль не личный характер (личный характер ее только модифицирует), а те цели и ценности, из которых для определенной эпохи, для определенной социальной среды складывается эталон поведения человека.

Процесс образования исторического характера — медленный и сложный. Его неровное движение слоями откладывается в литературе. И литературными героями человек отдает себе отчет в себе самом. Как же соотносятся бытующие в общественном сознании образы с тем, что можно назвать литературной ролью? *Литературная роль* — организация поведения персонажа, в той или иной мере устойчивая и облеченная определенной стилистикой. Литературная роль — это тоже единство, но единство особого рода.

Если, скажем, романтик выступал в образе демонического героя, то окружающие хорошо понимали, что это отбор признаков, маска, вовсе не исчерпывающая человека, а за ее пределами остается много бытового, практического, физического и даже душевного. И все считают это само собой разумеющимся.

Литературный персонаж, напротив того, тождествен своей роли. Это понимал Пушкин, когда говорил: «У Мольера скупой скуп — и только...» В персонаже есть только то, что считал нужным включить в него автор.

---

[1] Ricarda Huch, Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, Tübingen, 1951. См. главу «Der romantische Charakter».

Домысливание персонажа, наивные о нем догадки, то есть отношение к нему как к настоящему человеку, разрушает познавательную специфику искусства.[1] Если герой порожден литературной системой, постигавшей человека в одном-единственном его качестве, то других качеств он не имеет. Если литература стремилась изобразить романтически неземное существо, то это существо обходилось без плоти и крови, без быта и прочих условий земного существования.

В изобразительном искусстве это еще нагляднее. Если художник изобразил только голову, то мы не размышляем о том, как выглядит тело, которого этой голове не хватает. Если перед нами начертанный художником профиль, то нам не приходит на ум его повернуть, чтобы полюбопытствовать — каково же это лицо анфас.

Социальная роль мыслится как единица неопределенно широкого набора функций, составляющего социальную личность человека. Психологическая роль — это единство. Литературная роль — это тождество, тождество концепции человека и проявляющей ее формы.

Различия эти существенны. Столь же существенны, как взаимодействия и подобия, как непрерывная связь между изображением человека в литературе и теми моделями поведения, образами характера исторического и личного, которые строятся в самой жизни и без которых нет ни культуры, ни социального общения.

Сквозь призму этих подобий и этих различий нам открываются закономерности литературного процесса и реального душевного опыта.

---

[1] Эти домыслы не следует смешивать с закономерной изменчивостью читательских истолкований произведения в разные исторические эпохи.

Глава вторая

ЛОГИКА РЕАЛИЗМА

1

Традиционные литературные роли искони взаимодействовали с перерабатываемым литературой текущим жизненным материалом. Здесь много градаций — от неподвижных масок народной комедии или средневековой новеллы до ролей гибких, богатых вариациями, но все же воспроизводящих традицию.

Ассимилируя опыт текущей жизни, эти формы вступали с ним в сложные отношения, вели с ним порой своего рода борьбу. Эту своеобразную борьбу исследователи, например, постоянно отмечают в новелле позднего средневековья и Возрождения.

В «Декамероне» Боккаччо сюжеты, восходящие к античности, к Востоку или раннему средневековью, перемешаны с анекдотами, основанными на истинных происшествиях недавнего прошлого; и к действительно существовавшим людям там — по выражению В. Ф. Шишмарева — «привязались мотивы странствующего характера».[1]

В «Гептамероне» Маргариты Наваррской (вторая половина 1540-х годов) условные рассказчики новелл объявляют о своем намерении рассказывать только «истинные происшествия». «...Каждый расскажет какую-нибудь историю, свидетелем которой был сам или которую слышал от человека, заслуживающего доверия».[2] На самом деле значительная часть новелл «Гептамерона» варьирует традиционные фольклорные и книжные сюжеты. При этом новеллы, по указанию комментаторов, отразившие действительные события, и новеллы, всецело основанные на готовых сюжетах, читателю, по

[1] В. Шишмарев, «Декамерон» Боккаччио. — В кн.: Д. Боккаччо, Декамерон, Л., 1931, с. XVIII.

[2] Маргарита Наваррская, Гептамерон, Л., 1967, с. 12.

крайней мере читателю нашего времени, нелегко отличить друг от друга. Новый, реальный жизненный материал тотчас же отливается в форму канонических отношений между персонажами.

Об этих соотношениях писал Веселовский, утверждая, что существует «ряд неизменных формул, далеко простирающихся в области истории, от современной поэзии к древней, к эпосу и мифу». Веселовский предлагает «проследить, каким образом новое содержание жизни, этот элемент свободы, приливающий с каждым новым поколением, проникает старые образы, эти формы необходимости, в которые неизбежно отливалось всякое предыдущее развитие».[1] Веселовский трактует, таким образом, традицию как формализующую необходимость и жизненный опыт как свободу, сообщающую произведению его новое эстетическое и социальное бытие. Все это прежде всего относится к литературному изображению человека.

Так, английский роман XVIII века или немецкая бюргерская драма (в лучших ее образцах) порождают множество персонажей — носителей новой социальной субстанции. Но на эту субстанцию как бы наложена сетка традиционных ролей и соотношений. Устойчивее всего именно сюжетная расстановка персонажей.[2] В «Томе Джонсе» Филдинга — широкая картина современной ему английской жизни, но полностью сохранена коллизия влюбленной в бедняка девушки, которую пытаются принудить к браку с ненавистным ей знатным человеком.

Буквальную наглядность система ролей приобретает в драматургии, где основные амплуа (благородный отец, идеальный любовник, злодей, простак, резонер и т. д.) обладают устойчивостью, позволившей им существовать веками.

Просветительский и сентиментальный роман, как и драма, выработали свои сюжетные стереотипы: страда-

---

[1] А. Н. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, с. 51—52.

[2] Повторяемость сюжетных схем, фольклорных и литературных, издавна привлекала внимание исследователей. В частности тех, кто стремился выявить специфические механизмы построения литературных произведений. Так, эти вопросы рассматриваются в ряде работ В. Б. Шкловского.

ния влюбленных, разлученных социальным неравенством, аристократ, соблазняющий бедную и незнатную девушку, и т. д. Тематические стереотипы порождали соответствующую типологию персонажей. Просветительская типология наслаивалась на традицию, уходящую в прошлое.

По поводу драмы Лессинга «Мисс Сара Сампсон» В. М. Жирмунский писал: «Драма Лессинга следует новому жанровому образцу английской мещанской трагедии, соприкасаясь в ряде мотивов с «Лондонским купцом» Лилло. Трагическое показано в условиях обыденности. Месть покинутой женщины, классический сюжет греческого мифа о Медее и Ясоне, разработанный Еврипидом в трагедии «Медея», переносится в современную бытовую и психологическую обстановку семейных отношений простых людей „среднего класса“». О другой пьесе, «Минна фон Барнхельм», В. М. Жирмунский говорит в той же статье, что «Лессинг применяет к немецкому материалу классическую комедийную технику: единство места и времени, сосредоточенность и логическую последовательность в развитии сюжетной интриги, параллелизм любовных отношений между господами (Минна и Тельхейм) и слугами (Франциска и Вернер)».[1]

Нужно ли в подобных случаях безоговорочно употреблять (как это нередко делается) термин *реализм*? Не правильнее ли говорить о просветительской драматургии, о просветительском романе со всей спецификой преломления в них социальной действительности. Можно, конечно, условиться насчет употребления терминов и применять то же слово к мещанской драме XVIII века и к социально-психологическому роману. Но поможет ли это нам понять исторический смысл явления, его специфику?

«Душевный строй истинного поэта выражается во всем, вплоть до знаков препинания»,— говорит Блок в статье «Судьба Аполлона Григорьева». Иногда же получается так, что в литературе XVIII века реализм как бы сам по себе, и сами по себе приемы и правила классической комедии или стереотипы конфликтов и ха-

---

[1] В. Жирмунский, Очерки по истории классической немецкой литературы, Л., 1972, с. 198, 201.

рактеров сентиментального романа — нечто вроде досадных помех на пути реализма.

На самом деле это другой «душевный строй... поэта», картина мира принципиально иная, чем в социально-психологической прозе XIX века. Это та стадия понимания человека, когда литературный герой мог представлять даже самую злободневную современность, в то же время разыгрывая традиционную литературную роль.

Все это относится и к явлениям более ранним. К Мольеру, например. Жорж Данден у Мольера — комедийный простак, исполняющий традиционную роль одураченного мужа. Одновременно Жорж Данден — разбогатевший буржуа (крестьянин), женившийся на дворянке, — фигура, символизирующая социальные процессы, актуальные для Франции времен Людовика XIV.

Пафос русской сатирической комедии XVIII века в обличении нравов, темы ее напряженно злободневны: лихоимство, невежество, помещичий произвол. Язык не только у Фонвизина, но и в стихотворной комедии Княжнина, Капниста достигает замечательной натуральности, бытовой выразительности (невзирая на александрийский стих). Однако интрига этой комедии — стихотворной и прозаической — чаще всего отливается в привычные формы коллизии двух идеальных влюбленных, которых хотят разлучить, выдав героиню за отрицательного во всех отношениях претендента. Коллизия разрешается благополучно. Эта схема повторяется много раз; она присутствует и в самых знаменитых комедиях века — в «Бригадире», «Недоросле», в «Ябеде» Капниста. Во всех трех этих комедиях героиня носит традиционное для идеальных героинь русской комедии имя Софья (София — мудрость). В «Горе от ума» героиня тоже Софья, но классическое соотношение между персонажами (Софья — Чацкий — Молчалин — Скалозуб) там уже нарушено.

Комедия XVIII века сохраняла условные литературные роли и традиционное условное их соотношение. Это особая форма преобразования острого бытового материала. Сатирическая комедия, мещанская драма, нравоописательный роман — во всех этих жанрах, богатых свежим социальным материалом, связь с традицией осуществлялась прежде всего через сюжетную схему и со-

ответствующую ей расстановку устойчивых персонажей. Не случайно поэтому изображение человека освобождалось от устойчивых моделей в первую очередь в бессюжетных видах литературы, где отсутствовала традиционная соотнесенность литературных ролей, тогда как в романе конфликт, расстановка борющихся сил вызывала к жизни литературные роли, хотя бы тени этих ролей.

Для ранних стадий реализма так важен поэтому очерк. Именно физиологический очерк стал лозунгом раннего реализма. Это относится, в частности, к натуральной школе. «Петербургские дворники», шарманщики, извозчики, старьевщики русских физиологических очерков 1840-х годов существуют как отдельные зарисовки (иногда очерки циклизуются, как в «Тарантасе» Соллогуба); автор их не должен двигать сюжет с помощью испытанных уже механизмов. Литературная роль освобождает место непосредственному изображению социальной роли.

Герой очерка натуральной школы — социальный тип в чистом виде. Он представляет среду и состоит из социальных качеств и признаков. В этом смысле он одномерен. Позднее, на уровне зрелого социально-психологического романа, соотношения становятся сложными. Сюжетные коллизии романа — коллизии любви, вражды, борьбы героя за положение в обществе или за торжество своих идей — потребовали новой сюжетной расстановки сил, в которой таится порой старая сюжетная схема, но теперь эта схема перекрыта новой социальной тематикой.

Процесс деформализации — в том смысле, в котором здесь о нем говорится,— это движение к реализму XIX века. Распространив и на XIX век свою теорию традиционных формул, восходящих к глубокой древности, А. Н. Веселовский все же не учел качественное отличие реализма XIX века от всей предшествующей ему литературы: новое отношение между традицией и художественным открытием, а также — между действительностью и художественной структурой. Реалистическую деформализацию следует понимать, разумеется, не как сырую действительность, но как мир художественной символи-

ки, заранее не предустановленной, питающейся традицией лишь в скрытом ее виде.

Реализм трактуется здесь не типологически (один из вечных типов искусства) и не оценочно (похвала правдивости искусства), но исторически — как направление, выраставшее из общественной жизни эпохи, соотнесенное с ее философией и наукой. Определить его теоретическую и историческую сущность — это задача, выходящая за пределы настоящей книги. В интересующей меня связи (проблема литературного героя) коснусь только некоторых ее аспектов.

Реализм как осознанное миропонимание, как система со своей всеобъемлющей логикой — это явление культуры, принципиально отличное от всяческого бытовизма, от изображения повседневности в дореалистических системах, ибо изображение повседневности обслуживало тогда совсем другую философию жизни, другое понимание человека — например, просветительское, сентименталистское, романтическое.

Реализм XIX века создал новую структуру персонажа. Это не означает, конечно, что такая структура могла возникнуть мгновенно. Ее появление подготовлялось предыдущим развитием, и тщетным было бы стремление провести тут отчетливую границу. Как и каждое большое течение в искусстве, реализм принес с собой новую картину мира, отнюдь не однородную, даже пеструю, и все же возникающую из некоторых общих исходных предпосылок. Важнейшей исходной предпосылкой было новое отношение между литературой и действительностью. Притом новизна отношения была осознана, возведена в теорию и принцип.

Не раз уже отмечалось, что *выражение истины* провозглашали своей целью все решительно литературные направления нового времени. Но под истиной они подразумевали разное — от правдоподобия и украшенной природы классицизма до «реальнейших реалий» символистов.

Дореалистические стили были разными, но все они признавали традицию, пусть преобразованную динамическим началом творчества. Романтизм отвергал нормы классицизма, но он питался символикой средневековой, ренессансной, барочной культуры, традициями фольклора. Все эти стили оперировали устойчивыми моделями жанра, сюжета, персонажей, словоупотребления, и эти

условные формулы ассимилировали, перерабатывали тот человеческий опыт, который так или иначе раскрывает каждое подлинное произведение искусства.

Романтизм многое деформализовал — он упразднил рационалистическую иерархию стилей. Он сознательно разрушал границы между высоким и низким, смешным и серьезным, прекрасным и безобразным. Но обращение романтизма к символике прошлых культур помогло ему так быстро создать собственные устойчивые формулы: романтический пейзаж, романтический герой или злодей, романтическая героиня — все это весьма определенные представления.

Реализм XIX века, напротив того, стремится установить как бы непосредственный контакт с действительностью, минуя формулы, уже наделенные проверенным эстетическим качеством. Повторение, подражание, однообразие не исчезли из реалистической литературы, но спустились на низший ее, эпигонский уровень. То, что было законом литературы, стало теперь ее недостатком. Вместо действенных традиционных формул, в системе реализма — это только штампы, копии, которыми изобилует любое литературное направление.

Реализм XIX века в принципе — поэтика не опосредствованного готовыми эстетическими формами отношения к действительности, следовательно поэтика *непредустановленного* на любых уровнях — тематическом, жанровом, сюжетном, словесном. В частности, на уровне изображения человека, то есть создания литературных героев.

Каким же образом совершается идентификация, узнавание этих непредустановленных персонажей? И каким образом эти персонажи и вообще произведение в целом приобретают свои эстетические качества?

Реалистическая поэтика — как и всякая другая — имеет свою логику. Ее признаки как бы вытекают один из другого. И вся цепочка восходит к наиболее общим предпосылкам эпохального понимания действительности и человека.

В книгах о Пушкине, о Гоголе и в других своих работах Г. А. Гуковский определял реализм XIX века как метод изображения и объяснения социально-исторической обусловленности человека. Г. А. Гуковского иногда упрекали в том, что художественная специфика

этого объяснения (отличная от научной) осталась при этом нераскрытой. Надо сказать, что на практике, анализируя стихи и прозу XIX века, Г. Гуковский превосходно показывал эту художественную специфику. Но у него в самом деле нет исчерпывающей теоретической ее формулировки, которая проникала бы через все пласты и планы реалистической литературы и достигла бы *слова* — последней стилистической единицы. Здесь и сейчас предстоит сделать еще многое.

Роман «решает те же задачи и берет на себя те же обязательства, что и наука»,— эта формулировка Гонкуров (в предисловии 1864 года к роману «Жермини Ласерте») стала хрестоматийной. В ней действительно с предельной отчетливостью выражена ориентация литературы середины XIX века на науку. Связи с естествознанием, историей, социологией, психологией интересуют писателей и критиков гораздо больше, чем споры о природе прекрасного, столь занимавшие эстетическую мысль XVIII и первой трети XIX века.

Литература объявляет своей задачей установление причинно-следственных связей, своим методом — наблюдение и т. п. Очевидно, однако, что научные методы не могли быть методами искусства, которое во всех своих разновидностях всегда оставалось выражением общего через единичное. В сущности речь шла не о подмене художественных методов научными, но о том, что реалистическая литература, создавая свои миры, избегала расхождений с современными ей научными представлениями о действительности.

«...Реальность,— пишет по этому поводу Р. Веллек,— очевидно, понимается в эту эпоху — невзирая на местные и личные различия — как упорядоченный мир науки девятнадцатого века, мир причин и следствий, мир без чудес, без потустороннего, даже в том случае, если человек сохранил личную религиозность». [1]

Представление о законосообразном посюстороннем мире приспосабливалось к разным позициям — философским, эстетическим, политическим. В русской литературе, например, это и гегельянская диалектика Герцена, и шопенгауэрианство Тургенева, и напряженная мора-

---

[1] René Wellek, Concepts of criticism, New Haven and London, 1969, p. 241.

листичность Толстого. Эстетические доктрины реализма XIX века уживались с естественнонаучным материализмом, с позитивизмом, позитивистским субъективным идеализмом. Последним проникнуты известные высказывания Мопассана: «...Каждый из нас носит свою собственную реальность в своей мысли и в органах чувств! Различие нашего зрения, слуха, обоняния, вкуса создает столько истин, сколько людей на земле... Итак, каждый из нас просто создает себе ту или иную иллюзию о мире, иллюзию поэтическую, сентиментальную, радостную, меланхолическую, грязную или зловещую, в зависимости от своей натуры. И у писателя нет другого назначения, кроме того, чтобы точно воспроизводить эту иллюзию всеми художественными приемами, которые он постиг и которыми располагает».

Мопассановское эссе «О романе» (предисловие 1887 года к роману «Пьер и Жан») — убедительное свидетельство связи позднего реализма XIX века с импрессионизмом.

Реализм XIX века принес разнообразные плоды. Он вместил и бесстрастный физиологизм, и русскую натуральную школу с ее антикрепостническим пафосом, и объективного Флобера, и дидактического Троллопа, утверждавшего, что литература должна поучать. Писателей этого направления объединяла общая для них ориентация на проверенные современным мышлением жизненные закономерности.

Позволяет ли это утверждать, что действительность реализма — это монистически понимаемая действительность? Веллек заметил, что это мир «без потустороннего, даже в том случае, если человек сохранил личную религиозность». Это существенная оговорка. Позитивизм (а позитивизм был господствующим воззрением в буржуазной культуре XIX века), позитивистский агностицизм оставлял открытым вопрос о существовании потустороннего. Корифей позитивной философии Спенсер различал *познаваемое*, доступное разуму и чувствам, и *непознаваемое*, сущность вещей, куда могут проникнуть только вера и интуиция.

В литературе это, казалось бы, открывало дорогу дуалистическому изображению человека. Но здесь мы имеем дело с концепцией, принципиально отличающейся, скажем, от романтического дуализма. Мир ро-

мантизма — это мир, в котором эмпирическая действительность не только противостоит абсолюту, но и непрерывно с ним соотносится. Духовная жизнь конечного человека определяется его стремлением к бесконечному. Бесконечное недостижимо, непостижимо, но оно присутствует и изменяет ход вещей. Для позитивистского сознания все обстоит иначе. Непознаваемое, навсегда недоступная «вещь в себе» не вмешивается в порядок, установившийся в трехмерном мире. Эмпирическое существует только по своим законам.

Эти тенденции мышления второй половины XIX века (восходящие к Канту и Шопенгауэру) в известной мере были действительны и для Толстого. В «Войне и мире» Толстой теоретически различает в человеке разум, подвластный категориям причинности и необходимости, и «сознание» — сферу иррациональную, интуитивную, где человек постигает свою свободу. В напряженнейшие моменты жизни герои Толстого осознанно приобщаются к ценностям этой сферы — раненый князь Андрей, Каренин у постели больной Анны и т. д. Но эти прорывы в иррациональную сферу свободы Толстой изображает как определенные психические состояния, которые могут быть описаны на языке эмпирических закономерностей.

«Алексей Александрович, увидав слезы Вронского, почувствовал прилив того душевного расстройства, которое производил в нем вид страданий других людей, и, отворачивая лицо, он, недослушав его слов, поспешно пошел к двери...

...Душевное расстройство Алексея Александровича все усиливалось и дошло теперь до такой степени, что он уже перестал бороться с ним; он вдруг почувствовал, что то, что он считал душевным расстройством, было, напротив, блаженное состояние души, давшее ему вдруг новое, никогда не испытанное им счастье. Он не думал, что тот христианский закон, которому он всю жизнь свою хотел следовать, предписывал ему прощать и любить своих врагов; но радостное чувство любви и прощения к врагам наполняло его душу. Он стоял на коленах и, положив голову на сгиб ее руки, которая жгла его огнем через кофту, рыдал, как ребенок». Открытие «христианского закона», скрещиваясь с «душевным расстройством», также становится фактом посюсторонней душевной жизни. Оно имеет для Толстого свой высший

иррациональный смысл, но в то же время как психологический процесс не выпадает из эмпирического ряда.

А вот изображение психических состояний, сопровождающее рассказ о предсмертном духовном просветлении Болконского: «Душа его была не в нормальном состоянии. Здоровый человек обыкновенно мыслит, ощущает и вспоминает одновременно о бесчисленном количестве предметов, но имеет власть и силу, избрав один ряд мыслей или явлений, на этом ряде явлений остановить все свое внимание. Здоровый человек в минуту глубочайшего размышления отрывается, чтобы сказать учтивое слово вошедшему человеку, и опять возвращается к своим мыслям. Душа же князя Андрея была не в нормальном состоянии в этом отношении. Все силы его души были деятельнее, яснее, чем когда-нибудь, но они действовали вне его воли. Самые разнообразные мысли и представления одновременно владели им. Иногда мысль его вдруг начинала работать, и с такою силой, ясностью и глубиною, с какою никогда она не была в силах действовать в здоровом состоянии; но вдруг, посредине своей работы, она обрывалась, заменялась каким-нибудь неожиданным представлением, и не было сил возвратиться к ней».

Это характернейшее толстовское *объяснение*, хотя прилагается оно здесь к особому душевному опыту,— речь идет о том, что Болконский открыл для себя «то чувство любви, которая есть самая сущность души и для которой не нужно предмета». Любой душевный опыт, даже иррациональный, предстает в своих причинно-следственных связях. [1]

---

[1] Константин Леонтьев, особенно ценивший у Толстого идеальное, в то же время как бывший военный врач оценил причинную связь в изображении смерти Болконского. В своей книге о Толстом он писал: «Кн. Андрей должен был *так* идеально умирать! Но гр. Толстой реалист; он помнит, что как бы ни был идеален в предсмертных помыслах своих человек, чистота и постоянство таких помыслов зависят много и от рода болезни, от которой он умирает. Кн. Андрей умирает, изнуряемый медленно наружным нагноением, быть может у него несколько были повреждены и кишки. Служа военным врачом во время Крымской войны, я видел сам, как большею частью тихо и мирно гасли люди и от обширных нагноений, и от хронического поражения кишок. Равнодушие, какая-то отрешенность от всего окружающего... Так угасает и князь Андрей, думая о *мировой* любви, о смерти и о боге...» (К. Леонтьев, Собр. соч., т. 8, М., 1912, с. 273—274).

В этом смысле созидаемый реализмом XIX века мир — монистичен. Он не располагается по ступеням рационалистической иерархии, он не разорван на сферы — идеальную и эмпирическую, высшую и низшую — подобно миру романтизма. Это единое, хотя и противоречивое целое.

Так в силу внутренней логики миропонимания возникают два важнейших признака реалистических методов: неизбирательность, то есть безграничный (в принципе) охват явлений действительности, и своеобразная реалистическая сублимация, то есть возможность превращения любых явлений действительности в социально-моральные и эстетические ценности.[1] Это и было принципиальным открытием литературы XIX века; тогда как ее разоблачительное, сатирическое начало опиралось на многовековой литературный опыт и, в частности, на хронологически близкую нравоописательную традицию XVIII века.

Представление о единой, управляемой общими законами действительности перестроило всю систему выразительных средств литературы. Упразднены были теоретические, философские основы разделения поэтических стилей на высокие и низкие, в какой бы форме оно ни выражалось — рационалистической или романтической. Потеряв свое философское оправдание, возвышенная поэтическая речь воспринималась теперь как высокопарная. Искусство, чьим методом провозглашено было исследование, наблюдение, документация, не могло больше строиться на противопоставлении и взаимодействии *идеального* и *реального* (одна из основных проблем немецкой классической эстетики).

Наличие идеальной жизненной сферы порождало язык, отмеченный особым эстетическим качеством; его могла образовать только поэтическая традиция. Теперь язык литературы сближается, с одной стороны, с языком разговорной речи, с другой — с языком деловой ре-

---

[1] Не останавливаюсь здесь на этом вопросе подробнее, так как рассматривала его в ряде моих работ, от статей 1930-х годов («Поздняя лирика Пушкина». — «Звезда», 1936, № 10; «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе». — «Пушкин». Временник Пушкинской комиссии АН СССР, № 2, М.—Л., 1936 и др.) и до последних книг, уже упоминавшихся.

чи, науки, публицистики, документа.[1] Реалистическая литература стремилась, таким образом, вступить с действительностью в нестилевой контакт.

Но сколько бы писатели второй половины XIX века ни толковали о научных методах, создавали они не науку, а искусство. Они творили значащую форму, единичную, неповторимую вещь, символически раскрывающую свои значения. Они творили без помощи заданного стиля, и эстетическое качество событий, персонажей, повествовательного слова всякий раз возникало из данной, созидаемой писателем структуры.

Литература второй половины XIX века ориентирована на науку не в том смысле, что научные методы заменили собой методы художественные,— это невозможно. Но в том смысле, что причинно-следственное объяснение явлений жизни стало эстетическим объектом. Предметом художественного изображения является теперь не только человек в обусловленности своего поведения, но и сама обусловленность, воплощенная, например, в соотношениях человека и среды, в социальных предпосылках становления характера.

Реализм XIX века — это поэтика индивидуализированных контекстов, непредрешенных — и в этом смысле деформализованных — сюжетных событий, персонажей, наконец непредрешенного слова как единицы этого художественного мира. Такова логика реализма.

2

Процесс освоения литературой свежего социального материала непрерывно взаимодействовал с процессом переработки этого материала традиционными формулами — сюжетными, характерологическими, словесными. Два эти начала выступали в различных соотношениях. Реализм XIX века принес качественно новую значимость социального материала, бурно прорвавшегося сквозь стилевые плотины.

---

[1] Речь здесь идет о принципах и тенденциях. На практике поэтическому языку, разумеется, не был закрыт доступ в реалистическую литературу XIX века.

В начале 1880-х годов Салтыков писал: «Мне скажут, быть может: но существует целый мир чисто психических и нравственных интересов, выделяющий бесконечное множество разнообразнейших типов... Но, во-первых, типы этого порядка с таким несравненным мастерством уже разработаны отцами литературы, что возвращаться к ним — значило бы только повторять зады. А, во-вторых,— и это главное — попробуйте-ка в настоящую минуту заняться, например, воспроизведением «хвастунов», «лжецов», «лицемеров», «мизантропов» и т. д. — ведь та же самая улица в один голос возопит: об чем ты нам говоришь? Оставь старые погудки и ответь на те вопросы, которые затрогивают нас по существу: кто мы таковы? и отчего мы нравственно и материально оголтели?..

Но сверх того, психологический мир... ведь и он с верху до низу изменил физиономию. Основные черты типов, конечно, остались, но к ним прилипло нечто совсем новое, прямо связанное со злобою дня. Появились дельцы, карьеристы, хищники и т. д.». [1]

На вопрос «улицы» — «кто мы таковы? и отчего мы нравственно и материально оголтели?» — сам Салтыков ответил необъятным множеством «собирательных типов», отразивших многообразие текущей социальной жизни. [2] Характерно, что этот небывало резкий, теоретически осознанный, новый контакт искусства с социумом осуществляется в очерковых, публицистических формах салтыковской сатиры; не в романе, гораздо прочнее сопряженном с традицией.

Даже в рассказе конфигурация действующих лиц не может иметь значения, подобного ее значению в романе. Поэтому в рассказе ослаблено и значение традиционных литературных ролей. Рассказ в этом смысле ближе к очерку; в особенности, конечно, рассказ без установки на фабулу. Недаром именно творчество Чехова является новой стадией русского послетолстовского реализма. Форма рассказа оказалась особенно адекватной для выполнения чеховских задач.

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин, Полн. собр. соч., т. 14, Л., 1936, с. 459.

[2] См. в этой связи: Е. Покусаев, О собирательных типах салтыковской сатиры. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы, Л., 1971, с. 213—219.

Этот поздний реализм ориентирует узнавание героя не на формы, уже прошедшие стилистическую обработку,— но на типологию, возникавшую в самой жизни, на те модели, которые служили целям социального общения и в свою очередь обладали своей непроизвольной эстетикой.

Без этой опоры на читательскую апперцепцию бытующих социальных ролей (врача, учителя, студента, помещика, чиновника) не могла бы осуществиться система Чехова с ее огромным охватом и небывало дробной, улавливающей частное дифференциацией текущих явлений.[1] Чехов отсылал читателя к житейским социальным представлениям и одновременно, как всякий большой писатель, активно строил эти представления, возвращая их общественному сознанию в качестве эстетического факта.

Подобный обмен совершался и между общественным сознанием и творчеством таких, например, писателей, как Тургенев, Гончаров, Писемский. Но в пределах классического русского реализма социальная материя оформлялась как тип, то есть одномерное, единонаправленное сочетание качеств персонажа, либо как характер — противоречивое, динамическое их соотношение. У Чехова обнажившаяся социальная материя прорывает границы типов и даже характеров.

Речь при этом идет о персонажах центральных, несущих в произведении основную тематическую нагрузку. Вообще к персонажам первого плана и к персонажам второстепенным, эпизодическим издавна применялись разные методы. В изображении второстепенных лиц писатель обычно традиционнее; он отстает от самого себя.

Так, в романтической прозе, наряду с романтическим героем, действуют нередко эпизодические персонажи, построенные еще по законам старого нравоописательного или сатирического романа. Другой пример: через романы Толстого проходит несметное множество эпизодических персонажей — помещики, мужики, солдаты, офи-

---

[1] О чеховском понимании и изображении человека написано много. В интересующей меня связи назову: статьи о Чехове А. П. Скафтымова, вошедшие в его книгу «Нравственные искания русских писателей» (М., 1972); книгу И. А. Гурвича «Проза Чехова» (М., 1970); книгу А. П. Чудакова «Поэтика Чехова» (М., 1971).

церы, участники дворянских выборов, посетители светских салонов и проч. и проч. Приводя в движение всю эту массу, Толстой, понятно, не мог изобразить каждое эпизодическое лицо в его противоречиях, текучести, неповторимости — словом, так, как он изображал Николеньку Иртеньева, Оленина, Пьера, князя Андрея, Левина, Нехлюдова. У Толстого персонажам не проблемным — не только массовым, но и таким, как старый князь Болконский или граф Илья Андреевич Ростов,— присуща еще дотолстовская типичность.

Все это применимо и к чеховской картине мира. Его проблемные герои — думающие, способные к самоосознанию, словом, те, за кем закрепилось название чеховских интеллигентов,— они именно как бы лишены характера. Не в том смысле, что они бесхарактерны (хотя налицо и это), но в том смысле, что составляющие их признаки не слагаются в индивидуальные конфигурации, которые так отчетливы у Толстого несмотря на всю текучесть изображаемых им психических состояний. Толстой одновременно видит человека в его движении, изменяемости и в его резкой характерологической очерченности. Он все видит очень резко — человека с его стойкими качествами и мгновенно срабатывающую ситуацию, на которую человек реагирует неустойчиво, непредсказуемо. Чехов видит иначе, по-новому.

Какой, собственно, характер у Владимира Ивановича из «Рассказа неизвестного человека»? Определения его по преимуществу негативны — он безволен, его жизнь безрадостна и бесцельна.

В какой мере наделены неповторимым характером учитель словесности, Лаптев («Три года»), художник («Дом с мезонином»), Гуров («Дама с собачкой»), Мисаил Полозов из повести «Моя жизнь»?

В разных вариантах это все тот же человек — неудовлетворенный, скучающий, страдающий, человек слабой воли, рефлектирующего ума и уязвленной совести. Это герои особой чеховской марки, и, создавая их, Чехов интересовался не индивидуальными характерами, но состояниями единого эпохального сознания.

Для изображения модификаций единого исторического сознания нужны были именно отдельные рас-

сказы (не случайно срывались попытки Чехова написать роман) и в то же время поточность этих рассказов, слагающихся в общую картину мира, — иллюзия, в силу которой все написанное зрелым Чеховым воспринимается как одно, границ не имеющее произведение. Персонажи сменяют друг друга, а изображаемая жизнь переливается из рассказа в рассказ.

В свое время романтические герои также не обладали индивидуальным характером — каждый из них служил выражением эпохального сознания. Явление совсем другого порядка. Различие здесь не только в существе этого сознания, но и в самой структуре персонажа. Романтический герой был построением идеальным и обоснованным идеей избранности.

Чеховский герой — всегда обыкновенный человек, принципиально обыкновенный человек, во всей своей социальной обусловленности. А социальная обусловленность эпохи, изображенной Чеховым, неотделима уже от сугубой социальной дифференциации.

Русский классический реализм имел дело с большими социальными делениями сословного общества. Общество конца XIX века породило множество новых профессий и положений. Все более сложная, дробная иерархия устанавливалась и в разночинной среде. Отсюда и профессионализация литературного персонажа.[1] Сознание, изображенное Чеховым, предстает во множестве конкретных социальных воплощений.

«Умер поэт всех нас» — написал в некрологе Чехова Амфитеатров.[2] Цитируя эту фразу, Н. Я. Берковский добавляет: «...Чехов ничего не пропустил в старой России — ни капиталистов, ни помещиков, ни мужиков, ни обывателей,— описал все племена, все состояния: от генералов, военных и штатских, до кучеров и лакеев, от профессоров до унтер-офицеров и лавочников, о каждом состоянии что-нибудь сказал с точнейшим знанием дела».[3]

---

[1] В связи с проблемой «профессионализма» см.: А. Вислов, Профессия персонажа. — «Театр», 1978, № 5.

[2] В. Амфитеатров, Собр. соч., т. 14, СПб., 1912, с. 24.

[3] Н. Я. Берковский, Чехов, повествователь и драматург.— Статьи о литературе, М.—Л., 1962, с. 404.

Речь здесь идет о творчестве Чехова в целом — и о мелькающих, теснящихся персонажах его ранних рассказов, и о бесчисленных эпизодических лицах, населяющих его мир. Но вот обратимся к уже перечисленным проблемным героям его позднего творчества: Никитин — учитель словесности, Лаптев — купец, герой рассказа «Дом с мезонином» — художник, Гуров служит в банке и т. д. Социальные воплощения многообразны. Эта дифференцированность нужна именно потому, что Чехов изображает не отдельные, отчетливо выделенные характеры, но единое сознание. Интеллигенты должны отпочковаться от общего фона интеллигенции, должны быть как-то отмечены, чтобы их можно было *узнать*. В системе Чехова особое, новое значение получает, таким образом, социальная роль персонажа. Она держит персонаж, материализует его и не дает расплыться в общепсихологической трагедии поколения.

В социологии самое понятие социальной роли появилось в XX веке вместе с обострившимся интересом к поведению малых групп. Чехов как бы предсказывает художественную микросоциологию исследованием дробных частиц большого мира русской жизни.

Но в то же время у Чехова герой отчуждается от своей социальной функции. И. Гурвич в книге «Проза Чехова» говорит о том, как часто для чеховских героев их имя, понимаемое как социальный статус, оказывается случайным, чужим («Скучную историю» Чехов первоначально хотел назвать: «Мое имя и я»). «Профессору не по себе, когда в нем видят генерала, а преосвященный Петр (рассказ «Архиерей». — *Л. Г.*) никак не может привыкнуть к страху, какой он, сам того не желая, возбуждает в людях, „несмотря на свой тихий, скромный нрав“».[1]

Это не социально-психологическая сущность человека, а именно его социальная роль — модель, с которой среда связывает представления об определенных формах поведения. В жизни социальная роль никогда не исчерпывает человека и практически даже не всегда соответствует его поведению. И у Чехова это *как в жизни*;

---

[1] И. Гурвич, Проза Чехова (Человек и действительность), М., 1970, с. 37—42.

профессией героя он только отмечает его положение в сетке общественных отношений, претворенных в сюжетные отношения.[1]

В мире Чехова профессия нужна, чтобы читатель *узнал* героя. Но социальная сущность героя не тождественна его профессии, потому что предметом изображения Чехова была интеллигенция 1880—1900-х годов, слой по самой своей природе неоднородный, многопрофессиональный.

Сквозь профессиональную пестроту, сквозь с чрезвычайной точностью увиденное материальное бытие Чехов исследует единство эпохального сознания, исследует феномен русской интеллигенции, единственный в своем роде, нигде в мире не виданный, порожденный противоречиями, задачами, силами русской жизни.

Чеховские персонажи не выступают в отработанных социально-литературных ролях. Социальные отношения как бы всякий раз порождают их заново. В этом смысле они неформализованы в той мере, в какой может быть неформализованным элемент произведения искусства.

Чехов при этом знал, что в литературном контексте социальный материал быстро пролитературивается, что вслед за тем ему угрожает шаблон, омертвение. Он предупреждал об этом писателей, обращавшихся к нему за советом. В 1892 году он писал Л. А. Авиловой по поводу ее рассказа: «...То, что есть Дуня, должно быть мужчиною... Нет надобности, чтобы герои были студентами и репетиторами,— это старо. Сделайте героя чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером, что ли...»[2] И в следующем письме: «Нужно только студента заменить каким-нибудь другим чином, потому что, во-первых, не следует поддерживать в публике заблуждение, будто идеи составляют привилегию одних только студентов и бедствующих репетиторов, и, во-вторых, теперешний читатель не верит студенту, потому что видит в нем не героя, а мальчика, которому нужно учиться».[3]

---

[1] Напомню еще раз, что речь идет не о ранних, «массовых» персонажах Чехова и не об его эпизодических героях.

[2] А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 15, М., 1949, с. 319—320.

[3] Там же, с. 331.

Чехов искал героев еще не разработанного социального качества: «Сюжет рассказа новый,— пишет он по поводу «Скучной истории»,— житие одного старого профессора, тайного советника»[1] (письмо А. М. Евреиновой). К той же теме он возвращается через несколько дней в письме к Плещееву: «...Льщу себя надеждою, что Вы увидите в ней (в повести «Скучная история».— *Л. Г.*) два-три новых лица, интересных для всякого интеллигентного читателя; увидите одно-два новых положения».[2]

У реализма XIX века образовался свой набор ролей; он не избегал персонажей, успевших стать традиционными, он их модернизировал, осваивая текущий социальный опыт. Чехов же относится к этой проблеме настороженно, нервно. Для него уже речь идет не о традиции, но о штампе. Нового воплощения требует новое, непрестанно порождаемое жизнью (об этом самом говорит и Салтыков в приведенном мною письме).

Никакое искусство, разумеется, не должно и не может избежать формализации. Но чеховский страх перед этим процессом — признак поворота в истории отношений литературы с действительностью, социальной действительностью, неудержимо теряющей стабильность старого сословного общества, дробящейся, профессионализирующейся, порождающей неустойчивые формы общежития. Для этой жизни Чехов и нашел новые, адекватные ей способы выражения.

Неблагополучием в чеховском мире охвачены все, но в этом социально дифференцированном мире неблагополучие располагается на многих уровнях. Очень отчетлива иерархия неблагополучия в рассказе «По делам службы», одном из замечательнейших у Чехова. На низшем уровне мужики со своим «мужицким горем» — их представляет несчастный старик, сотский Илья Лошадин. Потом страховой агент Лесницкий, неудачник и неврастеник, застрелившийся в земской избе. Следующий уровень — приехавшие на вскрытие уездный врач и молодой следователь Лыжин. Наконец, высший уровень — соседний помещик фон Тауниц. Приглашенные к

---

[1] А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 14, с. 396.
[2] Там же, с. 400.

Тауницам врач и следователь застревают у них из-за разыгравшейся метели.

«Черная половина земской избы, куча сена в углу, шорох тараканов, противная нищенская обстановка, голоса понятых, ветер, метель, опасность сбиться с дороги и вдруг эти великолепные светлые комнаты, звуки рояля, красивые девушки, кудрявые дети, веселый, счастливый смех — такое превращение казалось ему сказочным; и было невероятно, что такие превращения возможны на протяжении каких-нибудь трех верст, одного часа».

Казалось бы, противопоставление неблагополучия и благополучия — ясное, прямолинейное. Но вот уже следующая фраза: «И скучные мысли мешали ему (Лыжину. — *Л. Г.)* веселиться, и он все думал о том, что это кругом не жизнь, а клочки жизни, отрывки, что все здесь случайно, никакого вывода сделать нельзя; и ему даже было жаль этих девушек, которые живут и кончат свою жизнь здесь в глуши, в провинции, вдали от культурной среды...» А на другой день вынужденное пребывание в «великолепных светлых комнатах» Тауница кажется уже унылым: «В шесть часов обедали, потом играли в карты, пели, танцевали, наконец ужинали. День прошел, легли спать».

Сидя в земской избе, под вой метели, рядом с телом ожидающего вскрытия самоубийцы, доктор и следователь думают о своих сверстниках, «которые теперь в городе ходят по освещенным улицам, не замечая непогоды, или собираются теперь в театр, или сидят в кабинетах за книгой. О, как дорого они дали бы теперь, чтобы только пройтись по Невскому или по Петровке в Москве, послушать порядочного пения, посидеть час-другой в ресторане...»

Следователь Лыжин, недавно окончивший курс в Московском университете, уверен, что когда-нибудь он выберется из этой глуши, мечтает о деятельности в московских судебных учреждениях. Это дает ему чувство превосходства не только над мужиками, не только над земским агентом, оборвавшим свою неудавшуюся жизнь, но и над обитателями богатого помещичьего дома. Но пóзднее творчество Чехова воспринимается в своей общей связи, в контексте. А из этого контекста читатель знает, какой представлялась Чехову жизнь

сытых и образованных московских людей. Тех самых, что ходят в театр, слушают пение, проводят час-другой в ресторане. Об этом речь идет, например, в «Даме с собачкой», написанной меньше чем через год после рассказа «По делам службы».

«Мало-помалу он окунулся в московскую жизнь, уже с жадностью прочитывал по три газеты в день и говорил, что не читает московских газет из принципа. Его уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи, и уже ему было лестно, что у него бывают известные адвокаты и артисты, и что в докторском клубе он играет в карты с профессором. Уже он мог съесть целую порцию селянки на сковородке...» И дальше: «Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном. Ненужные дела и разговоры все об одном отхватывают на свою долю лучшую часть времени, лучшие силы, и в конце концов остается какая-то куцая, бескрылая жизнь, какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме, или в арестантских ротах!»

Так в рассказе «По делам службы» выстраивается своеобразная иерархия иллюзий. Для мужиков несчастный страховой агент (из разорившихся помещиков) все же барин, как-то причастный к недоступной им господской жизни. Страховой агент, вероятно, позавидовал бы бывшему московскому студенту Лыжину, с его надеждами на будущую московскую карьеру. К семейству Тауницев у молодого следователя двойственное отношение — сейчас Тауницы пребывают на более высоком уровне, но в дальнейшем он надеется их обогнать.

Но читатель Чехова знает, что московские вожделения Лыжина — в этом ряду только последняя из иллюзий.

Высшие же ценности для Чехова там, где начинается чеховская утопия будущей жизни, прекрасной, гармонической, исполненной любви к человеку. Утопия потому, что Чехов никогда не мог определить ни реальные формы этой жизни, ни способы, какими она может быть достигнута. Но в контексте его творчества лжеблагополучная Москва 1880—1890-х годов противостоит символической Москве трех сестер, которые под занавес гово-

рят о своих страданиях и о том, что «счастье и мир настанут на земле».

Высший уровень в чеховской иерархии ценностей не подлежал практической проверке.

Творчество Чехова — великое завершение традиций XIX века, прорастающее открытиями нового. XX век, на пороге которого Чехов умер, принес сложную соотнесенность реалистической традиции с теми тенденциями, которые, при всей их разнородности, принято суммарно обозначать неудобным термином *модернизм*. Неудобен он и своей двусмысленностью (модернизм — в применении к явлениям столетней уже давности), и разнородностью направлений, которые этим термином покрывают. Разнородны они нередко не по второстепенным признакам, но по самым основам понимания мира,— от русских символистов, например, с их трансцендентностью и «реальнейшими реалиями», и до литературы, объявившей мир и человека абсурдом. За неимением другого приходится, однако, пользоваться этим термином, суммирующим общие тенденции, все же улавливаемые в разноголосице литературных направлений XX века и зародившиеся еще в девятнадцатом.

Реалистическое движение XIX века не было ни всеохватывающим, ни однолинейным. Наряду с ним в XIX веке существовали другие силы. Существовала поэзия. Поэзия XIX века испытала мощное воздействие реализма. И все же реализм — по преимуществу мир прозы, потому что поэзия не может быть искусством объясняющим, аналитическим и ищущим обусловленность вещей. В поэзии и в прозе черты модернизма сложились в XIX веке рядом с крепнущим реализмом, и сложились очень рано — к 1850-м годам относится, например, уже зрелое творчество Бодлера, к 1870-м — расцвет французского символизма.

Модернистам разного толка присущ был максимализм в решении экзистенциальных вопросов и, соответственно, максимализм эстетический — резкая ощутимость средств выражения, раскрепощение их от всевозможных норм и запретов. Это вело к культу новаторства, к отказу от традиций и попыткам их разрушения. А в то же время эстетизм XX века возвращал искусству традицию, но с другого хода — через стилизацию.

Деформализованная реализмом XIX века литература снова формализуется (особенно поэзия). Ее населяет множество символических масок, условных фигур, наделенных готовым значением. Их поставляли средневековье (рыцарская тема), XVII и XVIII век, античность, Восток, народная комедия (арлекинада), в России — русский ампир и проч.

Эти ролевые маски предстали не в своем первичном культурно-историческом качестве; стилизация антиисторична, и она оперировала ими как отчужденными формами для новых содержаний. Они предназначены были преображать, окрашивать новый поэтический материал своей готовой и традиционной символикой.

Литература отвергала теперь традицию как норму и принимала ее как стилизацию или как власть отдельных писателей прошлого, избранных, иногда причудливо сочетаемых. Притом на практике модернисты не могли уйти от другого наследия — от опыта литературы XIX века.

В искусстве большие открытия не бывают исключительным достоянием времени, их породившего. Опыт победоносного литературного направления продолжает жить в направлениях, пришедших ему на смену, если даже писатели в поисках самоутверждения отрицают и осуждают то, что им предшествовало. Открытия реализма XIX века с чрезвычайной интенсивностью, вплоть до наших дней, работают на литературу XX века, в том числе и на самую авангардистскую.

Не следует, однако, смешивать явления разного порядка. Речь тут идет уже не о реализме как целостной системе понимания и изображения жизни, но о реалистическом опыте, который мог быть использован совсем другими системами — символизмом, например.

Анна Ахматова рассказывает, как в разговоре с Блоком она «между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лифшиц жалуется на то, что он, Блок, «одним своим существованием мешает ему писать стихи». Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: „Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой“». [1]

Человечество прошло через реализм XIX века и вынесло неотменяемые уроки. Следы их можно обнару-

---

[1] Анна Ахматова, Стихи и проза, Л., 1976, с. 557.

жить в творениях XX века, иногда даже самых причудливых. В некоторых же литературных системах эпохи черты эти приобретают решающее, конструктивное значение.

Но здесь-то и начинается другая аберрация — аберрация механического, часто по внешним, не решающим признакам, разделения писателей XX века на модернистов и реалистов. Иногда творчество отдельного писателя столь же механически расчленялось на реалистические и нереалистические элементы. Между тем подобная мозаика невозможна там, где идет речь о воплощенном понимании мира.

Писатель испытывал давление своего времени, но он же не мог забыть то, чему люди научились в XIX веке. Нельзя разобраться в этих соотношениях, не установив, какие именно признаки являются конструктивными при определении данным писателем, данным литературным направлением самого принципа познания мира и человека.

Модернизм, например, вовсе не обязательно (хотя и часто) сопровождается смещением, внешней деформацией действительности. Будничная речь, изображение повседневного отнюдь не является исключительной принадлежностью реализма.

В предисловии к «Пеплу» (1909) Андрей Белый писал: «Жемчужная заря не выше кабака, потому что и то и другое в художественном изображении — символы некоей реальности...» Для Белого дело не в лексической характеристике слова как таковой, а в его художественной функции. Некрасовские, реалистические атрибуты деревенского бытия в системе Андрея Белого стали знаками символистических значений. [1]

Изображение повседневного, повествовательная манера натуралистически характерная или логически ясная — сами по себе еще не свидетельствуют о принципе познания мира. Отыскивая эти принципы, надо проникнуть дальше, в глубину.

Один из самых основных — это *обусловленность*, управляющая поведением человека, определяющая под-

---

[1] Об этом см.: Н. Н. Скатов, Некрасов в поэтическом мире Александра Блока и Андрея Белого. — Некрасов, современники и продолжатели, Л., 1973.

бор его ценностей. Социально-исторический и биологический детерминизм литературы XIX века — решающая в ее системе предпосылка изображения человека. Система эта имела множество творческих вариантов, но предпосылка оставалась в силе.

Отказ от нее, от детерминизма, такого, каким его породил XIX век,— самый глубинный признак отхода от его реалистической традиции, более существенный, чем признаки чисто стилистические или предметные. Вот почему там, где не изжит детерминизм, можно говорить в той или иной мере о сохранении традиций классического реализма. Так, например, у Пруста. При всей остроте своих писательских открытий (они ошеломили современников), Пруст, с его напряженным интересом к социальной фактуре персонажа, с его расчленяющим и объясняющим психологизмом, был завершителем линии аналитического, социально-психологического романа. И, напротив того, там, где социально-историческая обусловленность вытеснена иными — вневременными, неисторическими, сверхчувственными — мотивировками поведения, там прерывается непосредственная традиция реализма XIX века.[1] Хотя и не снимается неотменяемое значение его опыта.

Проблема разных видов художественной обусловленности приводит нас к особому значению Достоевского для литературы модернизма.

Толстой довел до предела реалистическую обусловленность — и в самых широких ее социально-исторических очертаниях, и в микроанализе самых дробных впечатлений и побуждений.

Иначе у Достоевского. Достоевский сознательно отверг детерминизм в том виде, в каком он был предложен естествознанием и господствующей социологией 1860—1870-х годов. Недаром Достоевский столь язвительно отзывался об адвокатах, призывавших оправ-

---

[1] Е. М. Мелетинский в книге «Поэтика мифа» противопоставляет «мифологизм» некоторых романов XX века (Джойса, Т. Манна, Кафки) социально-исторической установке романа XIX века (см.: Е. М. Мелетинский, Поэтика мифа, М., 1976, с. 295—298). Американский ученый Дж. Франк считал «мифологическое время», аисторичность характернейшим признаком современной авангардистской литературы (см.: Joseph Frank, The widening Gyre, Bloomington and London, 1968, p. 3—62).

дать преступника на том основании, что его «заела среда».

Особенность позиции Достоевского среди его современников состояла в том, что метафизическое понимание свободы воли он сделал конструктивным моментом своих романов, движущей силой поведения персонажа. В широком смысле конфликтам романов Достоевского всегда присущи острые социально-исторические, притом злободневные, мотивировки. Ведь Достоевский стремился изобразить некий тип *современного человека*, то есть определенного исторически и социально (человек «из случайного семейства» и т. п.). Но от этих важнейших для него предпосылок Достоевский не протягивает причинно-следственную цепочку к отдельному побуждению и поступку своего героя. Между историческими предпосылками и поведением героя Достоевского помещается идея, которую он, этот герой, вынашивает и воплощает. Система романа идей Достоевского уже раскрыта исследователями его творчества (Б. М. Энгельгардт, М. М. Бахтин).

Цитируя рассказ Достоевского о самоубийстве двенадцатилетнего мальчика («Дневник писателя»), Б. М. Энгельгардт писал: «„Помечтал, да и сделал“. Здесь выдвигается в качестве определяющего момента совершенно новый фактор. В сознании, оторванном от культурной почвы, *мысль*, *мечта*, *идея* получают исключительно выдающееся влияние... И эти выдуманные «идеи», эти мечты, «фантазии» и «фантазийки» приобретают ужасающую власть над личностью. В процессе обособления все «незыблемое и бесспорное», все «крепкие, выжитые формы» постепенно размягчаются и расплываются, и в этой расхлябанной аморфной среде острая и твердая мысль легко завоевывает безграничное господство... Теперь ее имманентному развитию и — главное — ее превращению из простой мысли в «идею», т. е. норму, определяющую волевое побуждение, не поставлено никаких пределов. Представитель случайного племени оказывается в конце концов сполна подчиненным своей идее».[1]

---

[1] Б. Энгельгардт, Идеологический роман Достоевского. — В кн.: «Ф. М. Достоевский». Статьи и материалы. Под ред. А. С. Долинина, Сб. 2, Л.—М., 1924, с. 85—86.

В романах Достоевского события — в том числе самые странные — обусловлены и оформлены идеей.

Литература XX века унаследовала роман идей Достоевского нередко в упрощенном виде — без исторического и социального плана, питавшего связь этих идей. К числу писателей начала XX века, воспринявших традицию Достоевского наиболее адекватным образом, принадлежит Андрей Белый. Герои романа «Петербург» — чистейшие носители идей, непосредственно порождающих их поведение. Но конечные предпосылки этих воплощенных идей историчны (судьбы России, петровская реформа, революция и интеллигенция), историчны и политически злободневны.

Речь идет не о том, что литература XX века создавала героев, ничем не обусловленных. Какова бы ни была структура персонажа, но поведение его всегда как-то обусловлено, хотя бы метафизически (как у немецких романтиков, например). Речь идет об отказе от специфики детерминизма XIX века, от детерминизма, который был организующим признаком реалистического направления эпохи.

Принципиально иной является обусловленность поведения самопрограммирующегося героя экзистенциалистов или героев, движимых силами сверхчувственными или коренящимися в бессознательном, в реликтах неизжитых архаических представлений. Другой обусловленности соответствует другая структура персонажа, другой состав и другая соотнесенность его элементов.

Природа обусловленности отделяет модернизм от реализма. Не следует искать отличительные признаки во что бы то ни стало в деформации языка или образной системы. Предметный мир во внешних своих очертаниях может оставаться вполне предметным; язык действующих лиц — языком повседневности. То же относится и к авторской речи. Кафка пишет короткими, точными до сухости, до прозрачности ясными фразами. «Посторонний» Камю (лучший его роман) написан со всем логическим изяществом, в классической манере французского рационализма. Но совершающиеся в нем события обусловлены не логикой жизни, а ее вселенским абсурдом.

В этой главе — как и в предыдущей — речь уже шла о том, что отношение литературной роли к социальной действительности, в разных литературных системах, бывает и формализованным и деформализованным. Градаций тут много — от литературы, в которой поведение героя заранее и всецело обусловлено его традиционной ролью, до литературы, где обусловленность, историческая, социальная, биологическая, сама становится предметом художественных изучений.

В любом случае литературный герой ориентирован на те или иные представления, уже существующие в сознании читателя. В быту, в науке, в искусстве неизвестное осваивается путем соотнесения с уже известным, иначе оно не может быть воспринято. На этом основана первоначальная идентификация литературного героя, позволяющая ему существовать и выполнять свое назначение.

Веками существовала литература, решавшая проблему идентификации героя тем, что его не выдумывали, а брали, заимствовали из разных источников — исторических или фантастических, или исторических и фантастических одновременно. Героя не выдумывала литература, основанная на фольклоре, на мифе и предании (в том числе героический эпос), вообще литература средневековая и даже ренессансная. Шекспир заимствовал своих героев у хроникеров и новеллистов, заставляя их служить самым сложным задачам познания человека. В классической французской трагедии XVII—XVIII веков герои освящены своей условной принадлежностью к миру мифологии или истории.

Выдуманный герой, со своим выдуманным именем, существует у сентименталистов, у романтиков. Но он превратился мгновенно в множественную, но единую модель персонажа сентиментальных или романтических романов.

В литературе дореалистической идентификация героя совершалась разными способами. На традиционные формулы (роли, маски, типы) герой мог быть ориентирован и прямым образом и обратным — пародийным. Пародия, стилизация, цитатность, обращение к готовой символике — все это разновидности этого метода. В литературе XX века условные формы и стилизация нередко осложнены тем, что к ним прибегают писатели, уже

познавшие опыт реалистического психологического анализа.

В социально-психологическом романе XIX века также существовали свои модели, но в принципе герой его мыслился как индивидуальное сочетание новых признаков — как *характер*.

Условные литературные роли не исчезли из реалистического романа, но их заглушило непосредственное обращение писателя к типологии, бытующей в общественном сознании, оформляющей материал текущей социальной жизни. Социальная типология обеспечивает тогда узнавание героя.

Его может обеспечить и форма исторически-биографически-мемуарная — изображение действительно существовавших людей, не в качестве прототипов, но под их настоящими именами. Это могут быть лица исторические, которых читатель узнает сразу, потому что располагает о них сведениями в том или ином объеме. Но даже если это лица, с которыми читатель встретился впервые, то и тогда они воспринимаются не как тип, а как единичный случай и лишь вторично приобретают обобщенное, символическое значение. Вот почему именно в мемуарной, документальной литературе совершались иногда полные неожиданности открытия индивидуальных характеров, даже в эпохи господства традиционных, устойчивых формул. Это относится, например, к французской мемуарной литературе XVII—XVIII веков.

Наряду с документальной идентификацией персонажа существует и условная, псевдодокументальная. Мне пришлось уже говорить о псевдомемуарности Пруста. На иных, разумеется, предпосылках основана своеобразная псевдодокументальность Лескова. На эту черту его творчества обратил внимание Б. Я. Бухштаб. Он пишет, что «Лесков стремится создать впечатление исторической достоверности в особенности в рассказах о „праведниках“» — то есть там, где его повествование могло показаться особенно неправдоподобным. Один из лесковских «праведников», Несмертельный Голован, хватает за горло бешеного пса, бросившегося на ребенка. «Автор утверждает,— отмечает Б. Я. Бухштаб,— что спасенный ребенок — это был он сам, Н. С. Лесков, и цитирует точно датированную запись об этом проис-

шествии из дневника своей бабушки А. В. Алферьевой. Однако сын и биограф Лескова сильно сомневается в подлинности этой записи. Он пишет: «...вел ли вообще дневник такой грамотей, как Акилина Васильевна, с немалым трудом и усталью писавшая письма своему любимому единственному сыну?» ...Герой рассказа «Однодум» не просто квартальный уездного города, а квартальный в городе Солигаличе, и губернатор в этом рассказе — С. С. Ланской, в годы 1831—1834 — костромской губернатор. В этом рассказе приводятся выдержки из записей Однодума — в противоречии с замечанием, что герой своих записей никогда никому, кроме Ланского, не показывал, а после смерти Рыжова они были уничтожены».[1]

Лесков изображал не типическое, а из ряда вон выходящее. Поэтому читателей, осваивающих его редкостные характеры или удивительные случаи, он отсылал к индексу конкретного, будто бы исторического факта.

Узнавание героя, таким образом, имеет свою типологию. Он предстает как традиционная литературная роль или цитата из чужого, порой веками освященного текста, как тип или характер, ориентированный на социальный статус, как исторически и биографически достоверное «документальное» явление и даже как факт псевдодокументальный.

В условных литературных системах литературная роль вбирала в себя, поглощала тот социальный материал, который некогда послужил ей источником. У гротескных врачей, изображенных Мольером в «Мнимом больном» и в других его пьесах, есть жизненный прообраз, но эстетически они существуют только как театральная маска и только по законам комедии. Своего рода символической маской является, скажем, и демонический герой романтизма. В физиологическом очерке раннего реализма социальная материя, напротив того, до крайности обнажилась. Признаки, свойства его персонажей заведомо принадлежат не лицу, но общей категории, образуя как бы литературный эквивалент социальной роли.

---

[1] Б. Я. Бухштаб, Н. С. Лесков. — В кн.: Н. С. Лесков, Собр. соч. в 6-ти тт., т. 1, М., 1973, с. 28—29.

В позднейшем психологическом романе социальные определения не располагаются рядом с характером (индивидуальной конфигурацией свойств), но проникают в характер, обусловливают, формируют его черты; в структуре характера социальное и личное взаимопроницаемы.

Но герои зрелой психологической прозы синтетически включают еще одно начало. В них продолжается подспудное, неявное существование традиционных литературных ролей, испытанных временем формул узнавания.

Об этом я буду еще говорить в дальнейшем.

Глава третья

СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ГЕРОЯ

1

Литературный персонаж — это, в сущности, серия последовательных появлений одного лица в пределах данного текста. На протяжении одного текста герой может обнаруживаться в самых разных формах: упоминание о нем в речах других действующих лиц, повествование автора или рассказчика о связанных с персонажем событиях, анализ его характера, изображение его переживаний, мыслей, речей, наружности, сцены, в которых он принимает участие словами, жестами, действиями и проч. Механизм постепенного наращивания этих проявлений особенно очевиден в больших романах, с большим числом действующих лиц. Персонаж исчезает, уступает место другим, с тем чтобы через несколько страниц опять появиться и прибавить еще одно звено к наращиваемому единству.

Повторяющиеся, более или менее устойчивые признаки образуют свойства персонажа. Он предстает как однокачественный или многокачественный, с качествами однонаправленными или разнонаправленными.

Пока персонаж был маской, или идеальным образом, или социально-моральным типом, он состоял из набора однонаправленных признаков, иногда даже — из одного признака-свойства. По мере того как персонаж становится многомерным, составляющие его элементы оказываются разнонаправленными и потому особенно нуждающимися в доминантах, в преобладании неких свойств, страсти, идеи, организующих единство героя.

Поведение героя и его характерологические признаки взаимосвязаны. Поведение — разворот присущих ему свойств, а свойства — стереотипы процессов поведения.

Притом поведение персонажа — это не только поступки, действия, но и любое участие в сюжетном движении, вовлеченность в совершающиеся события и даже любая смена душевных состояний.

О свойствах персонажа сообщает автор или рассказчик, они возникают из его самохарактеристики или из суждений других действующих лиц. Вместе с тем читателю самому предоставляется определять эти свойства — акт, подобный житейской стереотипизации поведения наших знакомых, ежеминутно нами осуществляемый. Акт подобный и одновременно иной, потому что литературный герой задан нам чужой творческой волей — как задача с предсказанным решением.

В первой главе цитировалось уже высказывание Тынянова о значении *имени* для образования динамического единства литературного героя. Элементы, прикрепленные к этому имени, выводятся друг из друга или из общего корня, вступают между собой в отношения подобия и противоречия. Конечно, интеграция литературного персонажа совершается не путем логических операций, а средствами художественной символики. Впрочем, психологическая, объясняющая проза не избегала и прямого авторского раскрытия причинно-следственных отношений. Недаром столь устойчивым оказался термин — *аналитический роман*.

Единство литературного героя — не сумма, а система, со своими организующими ее доминантами. Литературный герой был бы собранием расплывающихся признаков, если бы не принцип связи — фокус авторской точки зрения, особенно важный для разнонаправленной прозы XIX века.

Нельзя, например, понять и воспринять в его структурном единстве поведение героев Золя без механизма биологической преемственности или героев Достоевского без предпосылки необходимости личного решения нравственно-философского вопроса жизни.

В тургеневском «Рудине» главного героя нельзя понять без принципа связи, присущего вообще героям романов Тургенева,— без исторической специфики самосознания сменяющихся поколений русской интеллигенции. Напомню обличающую лежневскую характеристику Рудина: «Он замечательно умный человек, хотя в сущности пустой... Он деспот в душе, ленив, не очень

сведущ... Любит пожить на чужой счет, разыгрывает роль... Это все в порядке вещей. Но дурно то, что он холоден как лед... и знает это и прикидывается пламенным... Он красноречив; только красноречие его не русское».

Умный, пустой, холодный, деспот, фразер, позер, бесцеремонный в денежных делах и т. д. Для того чтобы из этого набора получился Рудин, в него надо внести историческую связь. Слабохарактерность и нерешительность Рудина — это *рефлексия*, исследованная Белинским; его фразерство — не вообще фразерство, но те *ходули* и *фраза*, с которыми враждовал Станкевич, его деспотизм порожден формами кружкового общения. Сказав о Рудине: «он деспот, болтун, человек, любящий жить на чужой счет», мы никакой структуры не получим. Свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 1830-х годов. Таков ключ к восприятию тургеневского героя.

Если у Тургенева историзм скрещивается с психологизмом, то «Былое и думы» Герцена — чистая культура историзма. Едва ли существует еще мемуарное произведение, столь проникнутое *сознательным историзмом*, организованное концепцией столкновения и борьбы исторических формаций, концепцией, вынесенной Герценом из школы русского гегельянства 1840-х годов и переработанной его революционной диалектикой. Читатель, который подойдет к «Былому и думам» с привычными по отношению к литературе середины XIX века ожиданиями психологических открытий, будет разочарован. А главное — прочитает Герцена неправильно, не в том ключе.

Следует помнить, что каждая самобытная художественная система возникает путем *выбора* средств (следовательно, *отказа* от других средств), самых нужных для познавательных целей писателя. Всего понемногу находим только у подражателей и эклектиков. Виденье большого писателя не бывает всесторонним — это всегда угол зрения.

Замысел «Былого и дум» сложился в начале 1850-х годов, когда только подготовлялся социально-психологический роман второй половины XIX века. В «Былом и думах» еще нет и не могло быть психологизма в той специфической форме, в какой его осуществил этот ро-

ман. Герцен всецело мыслил историческими категориями, и, изображая характерных для русской действительности людей, он назвал их «волосяными проводниками исторических течений».

В «Былом и думах» переживания даны прямолинейно, в очень ясных и скорее традиционных очертаниях, без стремления раскрыть противоречивость, многоплановость душевной жизни. И это при изображении даже самых резких конфликтов и душевных потрясений.

Еще в конце 1830-х годов Лермонтов внес в русскую прозу начало психологического анализа. Герцен остается при суммарном изображении душевных состояний не потому, чтобы он не знал, не понимал возможности их детализации и усложнения, но потому, что не это было ему нужно.

Если психологический роман XIX века показал человека, обусловленного исторически и социально, то Герцена интересует прежде всего анализ самой исторической обусловленности и непосредственное ее проявление в человеческом материале.[1]

Все это в «Былом и думах» относится не только к личностям и событиям, явно прикосновенным к истории, но и к эпизодам самым частным. Например, к эпизоду женитьбы друга Герцена и Огарева Кетчера на бедной сироте Серафиме. «Она окончательно испортила жизнь Кетчера... Между Кетчером и Серафимой, между Серафимой и нашим кругом лежал огромный, страшный обрыв... Мы и она принадлежали к разным возрастам человечества, к разным формациям его, к разным томам всемирной истории. Мы — дети новой России, вышедшие из университета и академии, мы, увлеченные тогда политическим блеском Запада, мы, религиозно хранившие свое неверие... и она, воспитавшаяся в раскольническом ските, в допетровской России... со всеми предрассудками прячущейся религии, со всеми причудами старинного русского быта». Коллизия Кетчера и Серафимы — не психологическая коллизия двух любовников, обладающих разными социальными навыками, но коллизия двух культурных стадий, двух «возрастов человечества».

---

[1] Об этом подробно — в моей книге «„Былое и думы“ Герцена» (Л., 1957).

Особенно отчетлив герценовский угол зрения в изображении семейной драмы, которая жене Герцена стоила жизни, а Герцену покоя и счастья, потерянных навсегда. Психологически здесь все одномерно; традиционно изображение порывов «мести, ревности, оскорбленного самолюбия», а потом жалости и раскаяния. Свое напряжение пятая часть «Былого и дум» (рассказ о семейной драме) черпает в исходной исторической концепции Герцена. Участников семейной драмы Герцен превращает в представителей двух исторических формаций — молодой России и буржуазного Запада. Именно этим, а не запретами и предписаниями имеющей хождение морали определяется вина одного и правота другого. Граница между добром и злом превратилась в историческую границу между старым и новым миром.

Герцен вспоминает прочитанный в юности французский роман «Арминий»: «Все мы знаем из истории первых веков встречу и столкновение двух разных миров: одного — старого, классического, образованного, но растленного и отжившего, другого — дикого, как зверь лесной, но полного дремлющих сил и хаотического беспорядка стремлений, т. е. знаем *официальную*, газетную сторону этой встречи, а не ту, которая совершалась по мелочи, в тиши домашней жизни. Мы знаем гуртовые события, а не судьбы лиц, находившихся в прямой зависимости от них и в которых без видимого шума ломались жизни и гибли в столкновениях. Кровь заменялась слезами, опустошенные города — разрушенными семьями, поля сражений — забытыми могилами. Автор «Арминия»... попытался воспроизвести эту встречу двух миров у семейного очага: одного, идущего из леса в историю, другого, идущего из истории в гроб... Мне не приходило в мысль, что и я попаду в такое же столкновение, что и мой очаг опустеет, раздавленный при встрече двух мировых колей истории».

Человек отчитывается перед историей не только в своем участии в «гуртовых событиях», но и в своей «домашней жизни», душевной жизни. Страницы, посвященные роману «Арминий», свидетельствуют о том, насколько сознательно работа художника определялась для Герцена его пониманием истории. Историческая функция человека превращалась *непосредственно* в структурный принцип персонажа.

Через десять лет после смерти Герцена Павел Анненков создал свое «Замечательное десятилетие». Анненков — точный и подчеркнуто объективный мемуарист, и в то же время его характеристики современников — блестящая проза, сопоставимая с герценовской (при всей разнице в значении и масштабе). Мемуарный материал у Герцена и у Анненкова в какой-то мере общий, а принципы связи разные. И герценовская установка еще более проясняется в этом сопоставлении.

Мемуарная литература — в выдающихся своих образцах — является полноценным материалом для изучения разных принципов изображения человека. Мемуары высшего уровня, сохраняя свою специфику, в то же время пользуются методами (нередко они обновляют их и заостряют), выработанными современной и предшествующей литературой. В мемуарах Вигеля, например, сказывается традиция русских сатирических и нравоописательных жанров. «История моего современника» Короленко — характерная позднереалистическая проза. Автобиографическая трилогия Горького всецело расположена в русле его собственного художественного творчества.

Беллетристические опыты Анненкова неудачны, но в своей литературной деятельности он является замечательным представителем психологизма второй половины XIX века. Психологизм бурно развивается в эту эпоху. Методы Ипполита Тэна проникают в самые разные области знания. Психологический анализ овладевает романом.

Анненков — сверстник Белинского, Герцена, но на литературное поприще он вышел очень поздно, в 40-х годах, когда Герцен, Белинский и их друзья прошли уже большой идеологический путь. Анненков уже в гораздо большей мере человек второй половины века. Он включается в эпохальный интерес к психологическому анализу, от которого в стороне остался Герцен, хотя это направление захватило и самого близкого ему человека — Огарева.

До нас дошли отрывки из «Моей исповеди» Огарева, которой он откликнулся на «Былое и думы» Герцена (начало работы над «Моей исповедью» М. Нечкина относит к 1856 году). В первых же строках «Исповеди»

Огарев, обращаясь к Герцену и в противовес Герцену, подчеркивает свою установку — биологически, физиологически обоснованное разъятие психики: «Я хочу рассмотреть себя, свою историю, которая все же мне известна больше, чем кому другому, с точки зрения естествоиспытателя. Я хочу посмотреть, каким образом это животное, которое называют Н. Огарев, вышло именно таким, а не иным; в чем состояло его физиолого-патологическое развитие, из каких данных, внутренних и внешних, оно складывалось и еще будет недолгое время складываться. Понимаешь ты, что для этого нужна огромная искренность, совсем не меньше, чем для покаяния? Нигде нельзя приписать результат какой-нибудь иной, не настоящей причине, нигде нельзя испугаться перед словом: *стыдно*! Мысль и страсть, здоровье и болезнь — все должно быть, как на ладони, все должно указать на логику — не *мою*, а на ту *логику* природы, необходимости, которую древние называют fatum и которая для наблюдающего, для понимающего есть процесс жизни. Моя исповедь должна быть отрывком из физиологической патологии человеческой личности».[1]

Психологизм Анненкова чужд этой исповедальности, преемственно связывавшей самоанализ с культурой романтизма. Писавшие об Анненкове всегда отмечали беспристрастность, уравновешенность как черты его личности, темперамента, сказавшиеся в его литературной работе. Это справедливо, но недостаточно. Личные предрасположения помогли Анненкову примкнуть к большому направлению эпохи, направлению психологической объективности, авторского бесстрастия, среди адептов которого можно назвать Флобера или Гончарова.

Анненков, без сомнения, несводим к психологизму; развитие русской общественной мысли, нравственные вопросы имели для него определяющее значение. Но пси-

---

[1] Н. Огарев, Моя исповедь. — «Литературное наследство», т. 61, М., 1953, с. 674. «Исповедь» осталась незаконченной; она охватывает только детские и отроческие годы Огарева. Отмечу текстуальное совпадение. В «Былом и думах» историю семейной драмы Герцен предваряет фразой: «Принимаюсь за рассказ из психической патологии». Но у Герцена эта фраза выражает не методологическую установку, но только его понимание психики Гервега.

хологическая установка неизменно сопровождает Анненкова — биографа, мемуариста, критика.[1]

В статье «И. С. Тургенев и гр. Л. Н. Толстой» (1854) Анненков писал: «Развитие психологических сторон лица или многих лиц составляет основную идею всякого повествования... Никакой другой «мысли» не может дать повествование и не обязано к тому, будь сказано не во гнев фантастическим искателям мыслей. Где есть в рассказе присутствие психологического факта и верное развитие его, там уже есть настоящая и глубокая мысль».[2]

Через пять лет, в статье о «Дворянском гнезде», Анненков продолжает искать у Тургенева «психические факты». Аполлон Григорьев рассматривал «Дворянское гнездо» под знаком вопросов *почвы*. Добролюбов, говоря о «Дворянском гнезде» в статье «Когда же придет настоящий день?», исследует общественные предпосылки характеров и событий. Анненков — в духе своего времени — также исследует социальную детерминированность, но для него это прежде всего детерминированность психического факта. На основе данных Тургенева, поверх данных Тургенева он создает как бы вторичные психологические этюды. Героиней одного из любопытнейших его этюдов является Варвара Павловна Лаврецкая.

Тургенев строил и оценивал своих геров, изображая и повествуя, избегая открытого авторского вмешательства. На данных Тургенева Анненков надстраивает аналитический этюд, укрупняя и генерализируя Варвару Павловну. Лаврецкий «пленился, рассказывает нам автор, красотой ее форм, роскошными линиями тела, свободой и грацией ее движений, наконец умом, способным чувствовать и понимать разнообразные эстетические наслаждения. Самою обаятельною чертой в ее

---

[1] Об Анненкове-критике см.: Б. Ф. Егоров, П. В. Анненков — литератор и критик 1840-х — 1850-х гг. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1968, т. 11, вып. 209. Прослеживая эволюцию Анненкова, Б. Ф. Егоров правильно возражает против одностороннего рассмотрения Анненкова в качестве сторонника «эстетической критики» и теории «искусства для искусства». См. также посвященные Анненкову — биографу и мемуаристу — страницы в кн. М. О. Чудаковой «Беседы об архивах» (М., 1975, с. 181—191).

[2] П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отд. второй, СПб., 1879, с. 99—100.

характере была именно эта наклонность искать эстетические наслаждения всюду вокруг себя, в обстановке жизни...» Подобным людям присущи «чувство изящного, а иногда просто навык в щегольстве и некоторые признаки вкуса». «Но чувство изящного, особенно у поверхностных, неглубоких натур... служит только чем-то вроде красивого, кокетливого мостика, сокращающего и облегчающего им дорогу к страстям и чисто животным упражнениям». Далее Варвара Павловна описана как лицо, «живущее всею полнотой жизни, смело идущее ко всем целям своим, свободно и мастерски управляющее событиями». «Одно лицемерие еще связывает львицу Варвару Павловну с гражданским обществом; не будь лицемерия, она была бы так гола, так отвратительно свободна, как отаитянка или жительница Сандвичевых островов... Силы для борьбы с людьми в пользу своих интересов, не растраченные на воспитание себя, у нее всегда налицо и действуют неотразимо, открыто и победоносно. Моралист и этнограф одинаково задумаются над этим образом...» [1]

Варвара Павловна состоит здесь из многих свойств. Некоторые из этих свойств подкрепляют друг друга; нанизываясь, образуют ряды. Один из рядов: красота, грация, обаяние, ум, вкус, чувство изящного. Другой ряд: животная чувственность («животные упражнения»), оголенность инстинктов, эгоизм, аморализм. Третий ряд: жизнеутверждение, смелость, активность, умение управлять. Все как бы расходится в разные стороны, но психологическая структура не рядоположение признаков, а их отношение между собой. Психологические ряды взаимодействуют, взаимодействуют и признаки внутри рядов, вступая в причинно-следственные связи.

Жажда наслаждения, сочетаясь с умом и вкусом, открывает дорогу эстетическим наслаждениям. Так расширяется поле действия грации и красоты. Но тотчас же возникает обратное отношение: «чувство изящного» — это мостик, ведущий к «животным упражнениям». Желание и умение управлять событиями и людьми порождает лицемерие, приспособляемость, и они же по-

[1] Там же, с. 204—205, 216—217.

рождают дерзость, смелость, без которых управлять невозможно.

В воспоминаниях о Гоголе Анненков писал: «Живой характер, глубоко обдуманный и искренно переданный, носит уже в себе самом пояснение и оправдание всех жизненных подробностей, как бы разнообразны, противоречивы или двусмысленны ни казались они, взятые врозь и отдельно друг от друга».[1] Но взаимодействующие свойства, для того чтобы образовать структуру, должны восходить к каким-то первичным, исходным признакам. Для Варвары Павловны такой психологический корень, из которого прорастает и логически развивается все остальное,— это жажда наслаждения и неудержимый жизненный напор.

Анненков-критик подходит к своему материалу со всеми приемами аналитического психологизма его времени (противоречия, скрещение разноприродных свойств, изменяющее их функцию). Присущ ему и эпохальный детерминизм, поиски социальной обусловленности, но именно обусловленности психического факта. Характер Варвары Павловны он толкует как «порождение особенного рода сборной... цивилизации» — достояния «избранных кругов» русского общества. Эта цивилизация «равно удаляет человека от народных убеждений и от народных предрассудков, от духовных стремлений времени и от его заблуждений, от хороших и дурных сторон общего отечества, замещая все это понятием о служении самому себе или даже потребностям своего организма, как у нашей львицы, под тем покровом щегольства и приличия, какие только нужны не для обуздания чужих страстей, а для лучшего их возбуждения, прикрытия и направления... Явление... европейских Варвар Павловн возникает от заблуждения страстей, от извращения мысли, от действия различных учений, обуревающих общество, наконец просто от жажды шума и известности... Ничего подобного нет в настоящей, родной нашей Варваре Павловне. Она может похвастать, что никогда не поддавалась «гибельным впечатлениям» от чего бы то ни было, что ни вредное чтение, ни опасное размышление не участвовало в образовании ее вку-

---

[1] П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отд. первый, с. 178—179.

сов, что она так же мало обязана своим величием увлечению страсти, как и превратному понятию о независимости... Она есть точно такое же самородное, оригинальное явление русской жизни, как и антипод ее, благородная Лизавета Михайловна: ими выражаются два противоположные полюса одного и того же общественного развития».[1]

Тургенев изображает Варвару Павловну, Анненков аналитически ее расчленяет и обосновывает — как подобает критику. Теми же методами он пользуется в своих произведениях биографического и мемуарного жанра, где речь уже идет не о вторичных психологических эссе, но о моделировании людей, действительно существовавших.

Уже в 1857 году в воспоминаниях о Гоголе («Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года») Анненков изложил свой взгляд на задачи биографа. Настоящий биограф бесстрашно, не камуфлируя, вглядывается в поведение своего героя. Он исходит из убеждения в том, что творческое призвание есть источник высокого самоотвержения и в то же время источник свойств и поступков, не желательных с точки зрения господствующей морали. «Тот, кто не имеет «Мертвых душ» для напечатания, может, разумеется, вести себя непогрешительнее Гоголя и быть гораздо проще в своих поступках и выражении своих чувств». Логика поведения Гоголя 30-х годов у Анненкова вся вытекает из этой предпосылки.

«Если с самого детства, с школьнической жизни в Нежине, мы видим, что достижение раз задуманной цели или предприятия приводило в необычайное напряжение все способности Гоголя и вызывало наружу все качества, составившие впоследствии его характер, то будем ли мы удивляться, что вместе с ними появилась врожденная скрытность, ловко рассчитанная хитрость и замечательное по его возрасту употребление чужой воли в свою пользу... Он был весь обращен лицом к будущему, к расчищению себе путей во все направления, движимый потребностью развить все силы свои, богатство которых невольно сознавал в себе... Никто тогда не походил более его на итальянских художников XVI

[1] Там же, с. 179, 181, 184.

века, которые были в одно время гениальными людьми, благородными любящими натурами и глубоко практическими умами».[1] Воля к творчеству и социальная потребность в реализации своих творений — вот первичные двигатели, приводящие в движение сложный психический механизм.

Высшее достижение Анненкова в мемуарно-биографическом жанре — его «Замечательное десятилетие (1838—1848)». Тот же метод применил здесь Анненков к анализу психики многих своих современников.

Любопытно, что Василия Петровича Боткина Анненков моделирует в «Замечательном десятилетии» с помощью категорий, отчасти уподобляющих его тургеневской Варваре Павловне. Неудача брака с бедной француженкой, заключенного из теоретически-идеалистических соображений, произвела в Боткине переворот. «...Вся одежда крайнего идеалиста, какую он носил постоянно... вдруг соскочила с него, как в театральном превращении у многоумного Фауста, обратившегося мгновенно в бешеного юношу. Он предался весь сексуальной жизни, окунулся в самый омут парижских любовных и всяческих приключений, дополняя их раздражающими впечатлениями искусства, в котором кропотливо рылся, отыскивая тончайшие черты произведений, что было видоизменением того же культа сенсуализму... Из того же источника проистекали и его занятия социальными и политическими вопросами, в которых он с изумительной прозорливостью открывал и потом преследовал малейшие черты скрытого идеализма, замаскированной чувствительности и мечтательности, сделавшиеся теперь предметами его ожесточенной ненависти».[2]

Исходное сочетание чувственности с интеллектуализмом порождает в Боткине все, вплоть до его философских и политических взглядов. Впрочем, и здесь Анненков не забывает социальную обусловленность. Он говорит о буржуазности Боткина, который «сам сделался значительным капиталистом», о том, что «никто более его не испугался» революционных событий 1848 года.

---

[1] П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отд. первый, с. 179, 181, 184.

[2] Там же, отд. третий, с. 183.

Истории женитьбы Боткина на француженке-швее в «Былом и думах» посвящен целый раздел («Эпизод из 1844 года»). Герцен иронизирует и в то же время, как всегда, устанавливает историческую природу явления. Поведение Боткина полностью выведено из формулы: «Резонер в музыке и философ в живописи, он был один из самых полных представителей московских ультрагегельцев».

В «Замечательном десятилетии» Анненков непрестанно пересекается с Герценом. Касаясь (очень осторожно) семейной драмы Герцена, анализируя ее участников, Анненков создает еще один вариант характера, исследованного им в тургеневской Варваре Павловне, в Боткине. Третий вариант — это Гервег. О нем говорится как о «в высшей степени развитой, изящной и вместе холодной и эгоистически-сластолюбивой личности... Под мягкой, вкрадчивой наружностию, прикрываясь очень многосторонним, прозорливым умом, который всегда был настороже, так сказать, и опираясь на изумительную способность распознавать малейшие душевные движения человека и к ним подделываться, — чудная личность эта таила в себе сокровища эгоизма, эпикурейских склонностей и потребности лелеять и удовлетворять свои страсти чего бы то ни стоило, не заботясь об участи жертв, которые будут падать под ножом ее свирепого эгоизма».[1] Из исходного сочетания жажды наслаждений, сластолюбия с изощренным интеллектуализмом и чувством изящного возникают свирепый эгоизм, эстетская жестокость и возникает приспособляемость, необходимая для того, чтобы заставить людей служить своим вожделениям. Здесь эти сочетания осуществляются на очень высоком уровне. Гервег, изображенный Анненковым, обладает необыкновенным образованием, развитием, наделен даром «нервного темперамента, часто разрешавшегося лирическими, вдохновенными вспышками и порывами».

У Анненкова Гервег противоречивее, чем Гервег «Былого и дум», и человечески гораздо крупнее. Гервег, полемически созданный Герценом (его не следует отождествлять с подлинным Гервегом), состоит из свойств

[1] Там же, с. 179—180.

однонаправленных: эгоизм, бытовой эпикуреизм, сластолюбие, слабонервность и проч. Не столько отдельный «психический факт», сколько эталон определенной исторической формации. «Мы не берем в расчет, что половина речей, от которых бьется наше сердце и подымается наша грудь, сделались для Европы трюизмами, фразами; мы забываем, сколько других испорченных страстей, страстей искусственных, старческих напутано в душе современного человека, принадлежащего к этой выжившей цивилизации. Он с малых лет бежит в обгонки, источен домогательством, болен завистью, самолюбием, недосягаемым эпикуреизмом, мелким эгоизмом, перед которым падает всякое отношение, всякое чувство,— ему нужна роля, позы на сцене, ему нужно во что бы то ни стало удержать место, удовлетворить своим страстям». Здесь характеристика западного «современного человека» без индивидуального остатка накладывается на характеристику Гервега. Они идентичны.

В «Былом и думах» Гервег противопоставлен одновременно Герцену и Наталье Александровне. Образ Натальи Александровны, одномерный и монолитный, — беспримесное сочетание высокого нравственного развития, чистоты, энергии духа. Но это не просто личная идеализация, а своего рода историческая символика. Наталья Александровна — идеал новой женщины; в понимании Герцена, новая женщина соединяет современные запросы ума и сердца с началом вечной женственности. В главе, посвященной вопросам брака, семьи, освобождения женщины («Раздумье по поводу затронутых вопросов»), Герцен писал: «Выпутаться женщине из этого хаоса — геройский подвиг, его совершают редкие, исключительные натуры... Какую ширину, какое человечески сильное и человечески прекрасное развитие надобно иметь женщине, чтоб перешагнуть все палисады, все частоколы, в которых она поймана! Я видел одну борьбу и одну победу...»

Анненков победу не увидел. Он увидел поражение — поражение романтизма. Романтизм же предстает Анненкову в своем психологическом качестве, осуществленным в конкретной человеческой личности. «Жена Герцена возлагала... на ответственность старых знакомых... долгую скуку прежней своей жизни, между тем

как настоящей причиной этой скуки был, как скоро объяснилось, запоздалый, мечтательный и бесплодный романтизм».[1]

Исходная предпосылка поведения Натальи Александровны — душевное состояние, которое Анненков называет «пробудившейся жаждой к расширению своего существования», которое, следуя описанию Анненкова, можно также назвать жаждой эмоционального события. Из эмоциональной неудовлетворенности выводится внутренний разрыв с московским кругом друзей, жадное восприятие умственных веяний и бытовых форм западной жизни. Все это только подготовка обстановки и условий *события* — встречи с Гервегом. Гервег применил все средства, все свои возможности «для дела обольщения заезжей мечтательницы, для доставления себе победы над всеми запросами многотребовательной ее фантазии... Лоэнгрин со сказочных высот был перед нею налицо, и, только подойдя к нему ближе, она вдруг увидела, какой страшный образ скрывается за ангельской маской, им усвоенной...»[2]

Жажда эмоционального события встретилась с гервеговской «свирепой» жаждой наслаждения — и та и другая облеклись культурной формой романтизма. Романтическая эмоция встретилась с разрушительным правом романтической элитарности. Это коллизия двух типов романтического сознания как двух психических фактов. Тогда как Герцен понял свою семейную драму как противостояние «двух мировых колей истории». Разные принципы структурной связи — в данном случае психологический и исторический — перерабатывают один и тот же жизненный материал.

2

Вместе с принципом связи изменяется принцип противоречия— основной движущий механизм поведения литературного героя. Сюжет литературного произведения — это единство, движущееся во времени. А движение — это всегда противоречие, конфликт. На любых

---

[1] П. В. Анненков, Воспоминания и критические очерки, отд. третий, с. 178.

[2] Там же, с. 180.

стадиях развития литературы герой, разрешая свои задачи, вступал в противоречие с предметным миром, общественной средой, с другим человеком, с потусторонними силами, с самим собой.

Рационализм XVII века упорядочил противоречия, еще хаотические у ренессансного человека, прояснил в них закономерность борьбы двух начал. В поэтике классицизма противоречия душевной жизни имеют формально-логическую основу; это столкновение разнонаправленных, но замкнутых единиц. Они чередуются, вытесняют, заменяют друг друга, образуют разные конфигурации, не теряя своей непроницаемости, ни твердых своих очертаний. Трагедия французского классицизма сталкивала в одном человеке две несовместимые страсти или страсть и долг. Непрерывно возобновляясь, это столкновение порождает зигзагообразное развитие состояний души — предмет тонких художественных изучений.

Бинарность присуща также и романтическому конфликту, хотя в системе романтизма значение противоречия совсем другое. Романтическое противоречие философски осмыслялось как полярность (понятие краеугольное для Шеллинга и всей романтической натурфилософии), как сосуществование противоположностей, нераздельно между собой сопряженных. В плане душевной жизни — это противоречивое единство личности, конечной и одновременно устремленной к бесконечному и сверхчувственному.

Рационалистическая поэтика строила душевную жизнь своих персонажей как чередование устремлений и противодействий (внешних и внутренних). Романтизм от противоречий отчужденной от человека страсти обратился к противоречиям целостной личности. Определяет ее противостояние бесконечного и конечного, идеала и непросветленной вещественности в разных модификациях — вплоть до социально окрашенного конфликта избранника и общества, поэта и толпы.

Рационалистическому и романтическому противоречию присущи разные философские обоснования, соответственно и разные формы. Объединяет их двойственность, полярность, устойчивый механизм тезиса и антитезиса. Вот почему ранний реализм, прораставший из

романтизма, но испытавший мощное воздействие просветительской мысли, мог как-то совместить обе традиции. Но принцип осознанного детерминизма с течением времени вносил все более глубокие изменения в структуру душевных противоречий. Из бинарных они становятся множественными. Мотивы и импульсы поведения исходят одновременно из разных жизненных сфер — исторической, социальной, биологической, предметной.

Если личность мыслится как всегда себе равная душа, то противоречия ее могут быть только иррациональны или загадочны. Это романтическая тайна, волнующая и не нуждающаяся в разгадке. Если же сознание есть движение, если человек — динамическое единство, несущее в себе все, от физиологических раздражений до высших духовных деятельностей, непрерывно отзывающееся на всевозможные возбудители, то противоречия в этом единстве не только неизбежны, но и *объяснимы*. Они порождают потребность в анализе. Художественным детерминизмом XIX века владеет пафос объяснения, и причинная связь — основной принцип соотношения элементов в созидаемых им структурах; тем самым познание этой связи есть эстетическое познание. Обусловленность, от самой широкой, исторической и социальной, до обусловленности мельчайших душевных движений в позднем психологическом романе,— это теперь предмет изображения, единичный и обобщенный, как всякий эстетический предмет. Аналитически изображенный процесс — это тоже образ, структура, со всей эстетической конкретностью и символикой.

Художественное сочетание анализа с синтезом возможно потому, что художественный анализ в своем роде синтетичен. Исследуя характеры, поведение, обстоятельства, художник устанавливает ряды причин и следствий, он разлагает целостное явление на не видимые простым глазом элементы; он сводит одни элементы к другим или совершает замену, подстановку, открывая, например, на месте великодушного поступка тщеславие или эгоизм. Но изображение не распадается на куски. Аналитически разложенные элементы вступают между собой в новые сцепления — причинно-следственной связи, взаимодействия, противоречия. Обусловленность все больше дифференцируется. Рассказ о мире становится подробным.

Суммарность или подробность изображения мира — один из моментов, ключевых для искусства. При этом детали служат самым разным художественным целям.

В «Эстетике» Гегель говорит о Гомере: «...Он очень обстоятельно описывает жезл, скипетр, постель, доспехи, одеяния, дверные косяки, не забывает даже упомянуть о петлях, на которых вращается дверь... В настоящее время выделка и изготовление какого-нибудь средства для удовлетворения наших потребностей распадается на такое многообразие моментов фабричного и ремесленного производства, что все отдельные стороны этой обширной системы снижаются до чего-то подчиненного... В жизни же героев имеется своеобразная, более примитивная простота вещей и изобретений, и можно остановиться на их описании, поскольку все эти вещи — одинакового ранга и имеют значение, как то, в чем обнаруживается почтение к ловкости человека, его богатство, его положительный интерес, поскольку вся его жизнь не отводит его от этих дел и не вовлекает в чисто интеллектуальную сферу. Убивать быков, приготовлять их, разливать вино и т. д. — есть занятие самих героев, которому они отдаются как наслаждению, как цели, между тем как у нас обед, если он не будничный, не только должен быть приправлен деликатесами, но требует также отменных застольных бесед». [1]

Итак, по Гегелю, гомеровские подробности — это непосредственное проявление жизнелюбивой силы примитивного патриархального уклада. Сознание человека на них не задерживается. Его поведение в целом соотнесено с бытовой эмпирией, но в каждом данном случае оно обусловлено вовсе не ею, а теми задачами, которые выполняют гомеровские герои, теми судьбами, которые предначертали им боги.

В своей книге «Мимесис» Эрих Ауэрбах, противопоставляя гомеровский эпос библейскому, обращает внимание на гомеровскую «пластичность» и подробность изображения: «Евриклея приносит воду и, доливая в холодную горячей, с грустью говорит о пропавшем без

---

[1] Гегель, Лекции по эстетике, кн. 3. — Соч., т. 14, М., 1958, с. 239—240.

вести господине... Едва старушка нащупала рубец, она в радостном испуге выпустила ногу — нога упала, и вода пролилась на пол через края таза... Все это предстает перед нами обрисованным точно и четко, поэт не спешит закончить рассказ. Обе женщины изъявляют свои чувства в обстоятельных, неторопливых речах... Более чем достаточно уделяется времени и места описанию утвари, движений, жестов, описанию размеренному, ни одного звена не упускающему из виду; даже в драматический момент узнавания читателя непременно извещают, что Одиссей старую служанку, чтобы помешать ей говорить, правой рукой ухватывает за горло, а другой рукой в это время притягивает к себе».[1]

Напомню эти строки (в переводе Жуковского):

...Сияющий таз, для мытья ей служивший
Ног, принесла Эвриклея; и, свежей водою две трети
Таза наполнив, ее долила кипятком. Одиссей же
Сел к очагу; но лицом обернулся он к тени, понеже
Думал, что, за ногу взявши его, Эвриклея знакомый
Может увидеть рубец, и тогда вся откроется разом
Тайна...

. . . .

Эту-то рану узнала старушка, ощупав руками
Ногу; отдернула руки она в изумленьи; упала
В таз, опустившись, нога; от удара ее зазвенела
Медь, покачнулся водою наполненный таз, пролилася
На пол вода...

Подробности удивительной точности. Но знаменуют они только трехмерное, чувственное восприятие мира. Они не отражаются в сознании действующих лиц и психологической функции не имеют. В архаической литературе детализация материального мира и детализация психической жизни несоотносительны. Материальный мир может быть подробным, а герой остается суммарным, потому что эмпирический мир еще не проник в механизмы обусловленности его поведения.

Человека отдаленных эпох мы и мыслим суммарно, как если бы его жизнь протекала в отвлеченных и общих очертаниях. Нам трудно себе представить, что у него тоже было существование, сплошь осознаваемое, заполненное пестротой ежеминутных физических

---

[1] Эрих Ауэрбах, Мимесис, М., 1976, с. 23—24.

ощущений, психических реакций, непрерывного течения мыслей.

В своем «Докладе» по поводу романа «Иосиф и его братья» Томас Манн вспоминает слова Гете о библейской истории Иосифа: «Как много свежести в этом безыскусственном рассказе; только он кажется чересчур коротким, и появляется искушение изложить его подробнее, дорисовав все детали». Манн, по его словам, и поддался этому искушению, «воспользовавшись для этого средствами современной литературы, *всеми* средствами, которыми она располагает...»

«На этом сон кончился, и фараон проснулся в поту и в тревоге. Он сел, оглядел с сильно бьющимся сердцем мягко освещенную спальню и понял, что это был сон, но такой красноречивый, задевающий за живое, что его назойливость, похожая на назойливость изголодавшихся коров, заставила сновидца похолодеть. Его больше не тянуло в постель, он поднялся, надел белошерстный халат и стал расхаживать по комнате, размышляя об этом назойливом, хоть и нелепом, но до осязаемости четком виденье. Он был бы рад разбудить раба-спальника, чтобы рассказать ему этот сон, вернее, чтоб испытать, удастся ли облечь увиденное в слова. Однако он был слишком деликатен, чтобы беспокоить старика, которого заставил ждать себя до поздней ночи, и он сел в стоявшее возле кровати кресло с коровьими ножками, поплотнее закутался в свой лунно-серебристый халат и, прижавшись спиной к уголку кресла, а ноги положив на скамеечку, незаметно задремал снова».

Так ведет себя у Манна один из тех фараонов, которых мы привыкли видеть на египетских изображениях имеющими только профиль. А в Библии об этом сказано только: «И проснулся фараон, и понял, что это сон».

Манн понимал, что трехмерность кутающегося в халат молодого фараона парадоксальна. В том же «Докладе» он говорит о языке своей книги: «Это речь косвенная, стилизованная и шутливая, способствующая мнимой достоверности, очень близкая к пародии или, во всяком случае, иронизирующая, ибо применять научные методы к материалу совсем не научному, сказочному — значит заведомо иронизировать над ним...» Ирония, чувство неадекватного, в частности, рождается здесь из встречи

суммарности архаического, «сказочного» материала с техникой *обусловливающих* подробностей, присущей роману нового времени.

Прошло много веков, прежде чем описательная и символическая функция подробностей сменилась характерологической. У Бальзака, у Диккенса, у Гоголя и писателей гоголевской школы подробности внешнего мира соотносятся с характером персонажа и строят образ социальной среды.

Особое отношение к предметным подробностям у Пушкина. В поздней лирике Пушкина предметное слово сохраняет свою предметность, без метафорических изменений и замещений, но его смысловая емкость предметным значением не ограничена. Это слово беспредельно расширяющееся.

То же и в пушкинской прозе 30-х годов, особенно в «Пиковой даме».[1] В «Пиковой даме» чрезвычайная скупость определений. Вещи, чувства, жесты, названные и не истолкованные, подбор называемого, образующий конфигурации, точные, как чертеж. Вещи идут к читателю, будто минуя промежуточную среду авторского сознания. Пушкин не расчленяет вещи (как позднейшие романисты XIX века), он их перечисляет. И в пушкинском тексте на единицу смысла приходится мало слов, а на единицу слова — огромный смысловой потенциал.

«Погода была ужасная: ветер выл, мокрый снег падал хлопьями; фонари светились тускло; улицы были пусты». Это таинственный Петербург «Пиковой дамы». Его мир возникает то из подобных суммарных впечатлений, то из перечисления графически изолированных деталей.

«Старая графиня *** сидела в своей уборной перед зеркалом. Три девушки окружали ее. Одна держала банку румян, другая коробку со шпильками, третья высокий чепец с лентами огненного цвета». Подробности здесь — средство для того пушкинского изображения исторических культур, о котором писали Г. Гуковский, В. Виноградов.

---

[1] О стилистических принципах «Пиковой дамы» см.: В. В. Виноградов, Стиль «Пиковой дамы». — В кн.: «Пушкин». Временник Пушкинской комиссии АН СССР, № 2, М.—Л., 1936.

«Швейцара не было. Германн взбежал по лестнице, отворил дверь в переднюю и увидел слугу, спящего под лампою в старинных, запачканных креслах». Резко проступая на повествовательном фоне, расчленяющая деталь «запачканные кресла» мгновенно возбуждает ассоциативный ряд — старое барство. Пушкинские подробности по природе своей историчны.

Наконец, на вершинах психологизма XIX века (Флобер, Толстой) подробности становятся проводником по-новому понятой обусловленности. Поле реакций персонажа, поле воспринимаемого, переживаемого безмерно расширилось. А поведение раздробилось. Отдельное побуждение становится его единицей. Побуждение может быть детерминировано чем угодно — любым воздействием, впечатлением извне, воспоминанием, физическим состоянием. Николай Ростов проигрывает 43 тысячи Долохову, в частности потому, что на него гипнотически действуют ширококостые, красноватые руки Долохова «с волосами, видневшимися из-под рубашки».

Толстовские обусловливающие, психологически активные подробности унаследовала русская литература конца XIX — начала XX века. Этот принцип находим у Чехова, Горького, Бунина — всякий раз в своеобразном преломлении.

Вот, например, Бунин: «Я шел не домой,— там, в моей узкой комнате, в гостинице, было уж слишком страшно,— а в редакцию... Даже в скрипе моих шагов по снегу было что-то высокое, страшное... В теплом доме была тишина, мирный, медленный стук часов в освещенной столовой. Мальчик Авиловой спал, нянька, отворившая мне, сонно взглянула на меня и ушла. Я прошел в эту уже столь знакомую мне и столь для меня особенную комнату под лестницей, сел в темноте на знакомый, теперь какой-то роковой диван... Я и ждал и ужасался той минуты, когда вдруг приедут, шумно войдут, наперебой станут говорить, смеяться, садиться за самовар, делиться впечатлениями,— всего же больше боялся того мгновения, когда раздастся ее смех, ее голос... Комната была полна ею, ее отсутствием и присутствием, всеми ее запахами — ее самой, ее платьев, духов, мягкого халатика, лежавшего возле меня на валике дивана» («Жизнь Арсеньева»). Здесь на каждую предметную

подробность мира герой отвечает напряженной эмоциональной реакцией.

Чехов, Бунин в использовании подробностей развивали традицию реализма XIX века. Наряду с этим в литературе конца XIX и XX века детализация становится средством всевозможных экспериментов. Она порою становится не только осознанной, но и программной, определяющей для данной системы. Так у немецких натуралистов 1880—1890-х годов, у Арно Хольца в особенности. Для них микроскопически подробное описание равнялось созданию второй действительности, как можно больше приближенной к реальному миру.

Совсем иное назначение выполняли предметность и детализация, скажем, у французских авангардистов XX века. С одной стороны, это фиксация бесконечно изменчивых и текучих психических состояний; в конечном счете она тяготеет к попыткам заменить характер процессом (к этому я еще вернусь). С другой стороны, это гипертрофия мира вещей — противоположная попытка заменить человека, с его душевными процессами, предметом.

В 1942 году Франсис Понж выпускает книгу «На стороне вещей» («Le parti pris des choses»). В этой книге, отчасти и в других книгах Понжа, то ли эссе, то ли стихотворения в прозе посвящены вещам, пейзажам, животным, вообще отдельным явлениям мира, их описанию, раскрытию их «характеров», сущности. Вещи эмансипировались. Они выступают уже не в качестве возбудителей человеческих реакций, но сами по себе, будто бы как таковые — на самом деле резко преображенные авторской точкой зрения, как в лирике.

«Шозизм» (то есть «вещизм»), как французы назвали это направление, по-иному предстал в «новом романе». Если у Понжа — этюды вещей без человека (словесный натюрморт), то в «Ревности» Роба-Грийе вещи должны заменить человека в самом движении сюжета. Вещи стабильны. Только они способны сопротивляться течению времени, неуловимости настоящего. Таков замысел, но вещи эти, конечно, лишь шифры восприятий, желаний, страстей, увиденные скрытой камерой человеческого сознания.

В романе Мишеля Бютора (самого интересного из представителей французского «нового романа») «Изме-

нение» детализация также имеет характер программный, декларативный. Герой едет поездом из Парижа в Рим, и все, что он воспринимает по дороге — сменяющихся в купе пассажиров, пейзажи, предметы,— разложено на мельчайшие элементы. «На отопительном мате в четырехугольном пространстве, замкнутом твоими ботинками и ботинками итальянца, сидящего напротив, в одной из прорезей застряли два раздавленных яблочных семечка, и сквозь их тонкую поврежденную оболочку проглядывала белая мякоть».

Условность этого метода здесь особенно очевидна. Детали могут расчленяться еще и еще, до бесконечности, и нельзя описать исчерпывающе даже поверхность отопительного мата. Но впечатление расчлененного мира достигнуто. Оно нагнетает временную и пространственную протяженность этой дороги между Парижем и Римом, в течение которой не совершается ничего, кроме психологического кризиса, переживаемого героем.

Позднее, в 1960-х годах, появилась даже теория сейсмографического письма, регистрирующего всевозможные и мельчайшие раздражения, которые исходят от окружающего мира. Подобные эксперименты литературы второй половины века нередко возводят к роману Пруста, классическому образцу повествования замедленного и исполненного подробностей, в большей мере психологических, чем предметных. Особая функция прустовских деталей при этом, однако, ускользает.

У Пруста вещь не замещает человека и не расчленяет внеположную человеку действительность. Вещь у него — материал для непрерывно работающей поэтической мысли. Вещь не существует, пока не найдено ее место в данном сцеплении представлений, ее *значение*. Об этом Пруст сам говорит очень ясно: «Я сосредоточивал свой разум на каком-нибудь образе... облаке, треугольнике, колокольне, цветке, камне, чувствуя, что за этими знаками скрывалось, быть может, нечто совсем иное, что я должен был попытаться открыть, какая-то мысль, которую они переводили на свой язык, подобно иероглифам, казалось бы представляющим только материальные предметы... Следовало стараться истолковать впечатления как знаки соответствующих законов и идей, пытаясь мыслить, то есть извлекать из полутьмы то, что

я чувствовал, претворяя это в духовный эквивалент... Но не это ли значит создавать произведение искусства?» («В сторону Свана»). Такова программа прустовского психологического символизма — безостановочного перевода всего, с чем встречается автор, на язык вновь открываемых им значений.

Много говорили о подсознательном, о бессознательном у Пруста. Это имеет свои основания. Как и вообще писатели XX века, Пруст интересовался этой сферой. Но гораздо специфичнее для Пруста, с его интеллектуализмом, расширение поля осознаваемого, объемлемого творческой мыслью, выхватывающей вещи из небытия неосознанности или из тьмы забвения. По убеждению Пруста, это и есть задача, которую выполняет искусство, сохраняющее, возрождающее мир, уносимый течением времени.[1] Чем больше оно сохранит, тем лучше,— поэтому детализация так важна в системе Пруста. Нет для него ничтожных подробностей бытия, потому что в его романе все микроэлементы тяготеют к большим тематическим центрам, к ключевым темам — времени, творчества, памяти, любви, смерти.

Из множества возможных примеров прустовской детализации приведу известный эпизод утреннего пробуждения (он относится к самому началу романа): «Мое одеревеневшее тело по характеру усталости стремилось определить свое положение, сделать отсюда вывод, куда идет стена, как расставлены предметы, и на основании этого представить себе жилище в целом и найти для него наименованье. Память — память боков, колен, плеч — показывала ему комнату за комнатой, где ему приходилось спать, а в это время незримые стены, вертясь в темноте, передвигались в зависимости от того, какую форму имела воображаемая комната. И прежде чем сознание, остановившееся в нерешительности на пороге форм и времен, сопоставив обстоятельства, узнавало обиталище, тело припоминало, какая в том или ином помещении кровать, где двери, куда выходят окна, есть ли коридор, а заодно припоминало те мысли, с которыми я и заснул и проснулся. Так, мой онемевший бок, пытаясь ориентироваться, воображал, что он вытянулся

---

[1] Пруст говорит, что стремится к тому, чтобы «бессознательные явления предстали перед сознанием» (Correspondance, v. 3, p. 194).

у стены в широкой кровати под балдахином, и тогда я себе говорил: «Ах, вот оно что! Я не дождался, когда мама придет со мной проститься, и уснул»; я был в деревне у дедушки, умершего много лет тому назад, мое тело, тот бок, что я отлежал,— верные хранители минувшего, которое моему сознанию не забыть вовек,— приводили мне на память свет сделанного из богемского стекла, в виде урны, ночника, подвешенного к потолку на цепочках, и камин из сиенского мрамора, стоявший в моей комбрейской спальне, в доме у дедушки и бабушки, где я жил в далеком прошлом, которое я теперь принимал за настоящее...»

Здесь характернейшая прустовская интеллектуализация предметного мира и характернейшее скрещение плана сиюминутного чувственного переживания с планом воспоминания о поглощенном временем. Здесь человек изображен на границе сна и бдения. И Пруст мог бы совсем погрузить своего героя в бессознательное, в мир сюрреалистического душевного опыта. Но он делает обратное — он вводит полуосознанное в сферу сознания и анализа, называя безымянное и овеществляя неуловимое. Вот для чего существует непрерывно развертывающаяся цепь прустовских впечатлений-реакций — чувственных, эмоциональных, интеллектуальных. В плане подробностей — как и в других планах — Пруст и продолжает и перестраивает традицию психологического романа XIX века.

Реализм XIX века не знал еще этого слитного, сплошного течения переплетающихся подробностей и душевных движений. Он разграничивал и выделял стимулы психологических побуждений, орудия открытой им многоступенчатой обусловленности. Реалистическая обусловленность связана была тем самым с детализацией мира, равно как и с новым качеством противоречия. К этой цепочке подключается еще одно звено — новая функция неожиданного, непредвиденного.

Юмор и пародия, присущие послеричардсоновскому английскому роману XVIII века, сдвинули шаблоны со своих мест, узаконили дифференциальное и неожиданное. У Стерна все это поднялось на высоту нового, еще небывалого постижения душевной жизни человека. Тор-

жество непредсказуемости, ежеминутный обман ожиданий читателя, фиксация мелькающих мыслей и впечатлений, обрывающиеся и завязывающиеся нити повествования — все это поразительно изощренное изображение человека, но это еще не психологический роман. Неутомимый разрушитель шаблонов, Стерн не может еще от них оторваться. Он непрестанно опровергает, пародирует всевозможные шаблоны, литературные, философские, этические; ведет с ними игру. И для него условия этой игры — формы восприятия действительности. У последователей Стерна игра стала поверхностнее, формальнее.

Позднее разрушением шаблонов занималась романтическая ирония (впитавшая стернианство), занималась этим по праву гениального произвола, возможностей романтического духа, парящего над косностью вещей. У стернианцев, у романтиков непредвиденное, парадоксальное оправдано было пародийной игрой и гениальным произволом. Реалистический психологизм, напротив того, открывал в непредвиденном закономерное.

Литературный психологизм начинается с несовпадений, с непредсказуемости поведения героя. Но ведь сущность реалистического анализа в поисках логики, причинной связи. Как это совместилось? Все дело в том, что аналитичность психологического романа снимает кажущуюся его парадоксальность, разрешает те «мнимые противоречия» психики (prétendue contradictions), о которых говорит в своей «Исповеди» Руссо. Равнодействующую поведения образует теперь множество разнокачественных воздействий — поэтому так нужны подробности. Импульсы расположены на разных уровнях душевного опыта, восходят к разным причинам; действуя одновременно, они неизбежно вступают между собой в противоречие. Логически взаимоисключающее психологически совместимо в поведении литературного героя. Парадоксальность оказывается острой формой закономерности. Как никто другой это показал нам Толстой.

Детерминизм XIX века понимал неожиданное как функцию воздействий объемлющего человека эмпирического мира и состояний его психофизиологического устройства. Выше речь уже шла о том, что Достоевский,

приемля широкое социальное обоснование изображаемого, не принял систематический детерминизм своего времени. Сугубая непредвидимость поведения его героев порождается идеей, носителем которой является данный герой, осуществляющий эту идею (скажем, публичная пощечина Шатова, которую молча сносит Ставрогин). Такое понимание неожиданного сближает Достоевского с романтиками, с Гофманом в особенности (например, поведение Крейслера).

Литература XX века восприняла и опыт детерминизма, и, особенно интенсивно, традицию Достоевского. Традиция Достоевского и поэтика психологических неожиданностей характерны для романов Гамсуна, стоящих у порога романа XX века. Роман «Мистерии» (1892), в сущности, сплошь состоит из мыслей, слов, действий главного героя, Нагеля, разрушающих ожидания, не согласованных с заданной ситуацией. Нагель исчерпывается идеей интуиции, гибнущей в тисках плоского рассудка.

Позднее поэтика непредсказуемости получила подкрепление в представлениях современной психологии о многослойности сознания человека. Учение о бессознательном и подсознательном, о переходе психических мотивов из подсознания в сознание и обратно открыло, понятно, широкие возможности перед изображением непредрешенных поступков и переживаний.

Это относится и к теориям психологической *установки* — своего рода изготовки, настройки, которой личность отвечает на данную ситуацию. Человек тем самым активизирует определенные элементы своего сознания, тогда как прочие он не вытесняет в подсознание, но как бы оставляет в бездействии.[1] В той же связи можно упомянуть хотя бы выдвинутую гештальтпсихологией теорию психологического поля (задачи, разрешаемые человеком относительно того, что его окружает).[2] В пределах этого поля непрерывно то здесь, то там возникает напряжение (порождаемое потребностью). Разрядить это напряжение индивид может только сосредо-

---

[1] См.: Д. Н. Узнадзе, Психологические исследования, М., 1966 (в частности, с. 253).

[2] См., например: K. Levin, A dynamic Theory of Personality, New York, 1935.

точив энергию в данной точке, отвлекая ее таким образом от других участков поля.

Обмен между подсознательным и сознанием, установка, психологическое поле — все это предполагает синхронное существование, непредрешенное обнаружение противоречивых психических фактов. Литература (во всяком случае большая литература) никогда не была художественным переложением научных теорий. Отношение тут сложное, опосредствованное. Но оно существует. Наряду с прямым взаимодействием литературы и научного знания существуют между ними исторические аналогии.

Психологизм питается неожиданным; художественный психологический анализ разлагает неожиданное, пока не обнаружит в нем закономерное.

Этой динамике психологического романа — как и многому в искусстве — со временем угрожает окостенение. У повторяющих, у подражающих неожиданное теряет свою неожиданность. Психологическим парадоксам угрожает возможность стать психологическими шаблонами.

Особенно легко проследить, как неожиданное превращается в свою противоположность на материале детективной литературы; там эти соотношения предстают, разумеется, в упрощенном виде. Раскрытие преступника должно быть для читателя неожиданностью — это основное условие жанра. И, быть может, только на заре возникновения этого жанра существовали наивные читатели, полагавшие, что преступником окажется тот, кто внушает наибольшие подозрения. Со временем читатель изощрился и стал подозревать персонажей, заслуживающих подозрения в наименьшей степени. Читатель прикидывает: не окажется ли преступником рассказывающий всю эту историю от первого лица? Или сыщик? Или идеальная героиня? Но самый изощренный из читателей хочет всех перехитрить: а не окажется ли преступником самое неожиданное лицо — тот, кто внушал подозрение с самого начала?

Это отступление в область детектива имеет целью на схематическом материале показать, насколько условны и относительны в литературе понятия предсказуемого и непредсказуемого. Не только на детективном уровне, но и на уровне высокого романа опытный читатель готов к

тому или иному психологическому ходу. Неожиданное в литературе не следует понимать буквально. Это не всегда то, чего не ожидает читатель; скорее то, что не исчерпывается каноническими моделями поведения героев.

Неожиданное — существеннейшее начало психологической прозы, но на одном неожиданном она не держится. Мы не можем воспринимать неизвестное, не соотнося его с известным. Самые крайние новаторские опыты подчинены этому закону. В абстрактной живописи мы узнаем цвета, в заумной поэзии — знакомые фонетические и грамматические формы.

Борьба между неожиданным и ожидаемым — одно из главных условий искусства — совершается и внутри литературного персонажа. Социальную роль определяют как производное от ожиданий среды. Литературная роль также соотнесена с ожиданиями читателей. Типологические формулы обеспечивают первоначальную идентификацию героя и в дальнейшем способствуют его динамическому единству. Эти формулы могут быть явными, открыто предрешающими поведение персонажа (литература средневековья или рационалистическая литература), а могут прятаться, уходить на большую глубину. Там мы встречаемся вдруг со знакомыми литературными ролями, но разыгрываются они непредвидимым образом. Подобные психологические каркасы можно найти в величайших романах XIX века; есть они и у Толстого.

В «Анне Карениной» Вронского впервые упоминает Облонский, предупреждая Левина о существовании соперника: «Вронский — это один из сыновей графа Кирилла Ивановича Вронского и один из самых лучших образцов золоченой молодежи петербургской... Страшно богат, красив, большие связи, флигель-адъютант, и вместе с тем очень милый, добрый малый. Но более чем просто добрый малый. Как я его узнал здесь, он и образован, и очень умен; это человек, который далеко пойдет». Это свод важнейших определений Вронского и, казалось бы, полная экспозиция, потенциально объемлющая характер. Полнота эта, однако, обманчива.

Сам Вронский появляется в сцене приема у Щербац-

ких: «Вронский был невысокий, плотно сложенный брюнет, с добродушно красивым, чрезвычайно спокойным и твердым лицом. В его лице и фигуре, от коротко обстриженных черных волос и свежевыбритого подбородка до широкого с иголочки нового мундира, все было просто и вместе изящно». Вронский противостоит здесь Левину, рефлектирующему, срывающемуся, подавленному (Кити только что ему отказала), но противостоит не прямолинейно. Вронский говорит, например, о своей любви к деревне: «Я нигде так не скучал по деревне, русской деревне, с лаптями и мужиками, как прожив с матушкой зиму в Ницце». Но для Левина любовь Вронского к деревне и мужикам — это то же, что впоследствии для художника Михайлова занятия Вронского живописью. «Он знал, что нельзя было запретить Вронскому баловать живописью, он знал, что он и все дилетанты имели полное право писать что им угодно, но ему было неприятно».

Итак, при первом своем появлении Вронский уже отнесен к устойчивым моделям: блестящий гвардеец, золотая молодежь, джентльмен, выдержанный, равнодушно-благожелательный.

Если в сцене у Щербацких Вронский противопоставлен Левину, то дальнейшее определение он получает через уподобление среде однополчан, петербургских кутящих офицеров. Эта среда грубее, примитивнее, чем сам Вронский, но она ему соприродна.

Тот же принцип уподобления, с усиленным отрицательным акцентом, в эпизоде с иностранным принцем, к которому Вронский приставлен для приобщения его к удовольствиям холостой петербургской жизни. Вронскому оскорбительно и противно это зеркальное отражение. «Глупая говядина — неужели я такой?»

Все эти нити тянутся из узла первоначальной экспозиции. Как вдруг, в третьей части романа, оказывается, что Вронский — в отличие от Жюльена Сореля — невыводим до конца из первоначальных формул характера. Беспечность и благодушие смещаются под напором совсем других признаков. К ролям блестящего гвардейца и русского джентльмена — не отменяя их, но глубоко преобразуя — присоединяется знакомая роль честолюбца, потерпевшего крушение.

«Вопрос о том, выйти или не выйти в отставку, привел его к другому, тайному, ему одному известному, едва ли не главному, хотя и затаенному интересу всей его жизни. Честолюбие — была старинная мечта его детства и юности,— мечта, в которой он и себе не признавался, но которая была так сильна, что и теперь эта страсть боролась с его любовью».

Два года тому назад Вронский сделал ошибку, «отказался от предложенного ему положения, надеясь, что отказ этот придаст ему бóльшую цену». Вместо того его забыли и обошли. «...Волей-неволей сделав себе положение человека независимого, он носил его, весьма тонко и умно держа себя так, как будто он ни на кого не сердился, не считал себя никем обиженным и желает только того, чтоб его оставили в покое, потому что ему весело. В сущности же ему еще с прошлого года, когда он уехал в Москву, перестало быть весело». Червь честолюбия точит Вронского; он завидует мучительно своему однокашнику, молодому генералу Серпуховскому.

Так в XX главе третьей части романа возникает почти внезапно вторая экспозиция Вронского, бросающая на первую новый свет. У модели блестящего гвардейца обнаружилась трещина. Это подготовка к конечной катастрофе. Потому что к катастрофе Вронского ведет не только пресыщение любовью, но и жертва честолюбием, которую он хочет простить Анне и не может простить.

Рассказывая о том, как растерявшийся после отставки Вронский примеряет новые *роли*, Толстой употребляет именно это слово: «...Палаццо этот, после того как они переехали в него, самою своею внешностью поддерживал во Вронском приятное заблуждение, что он не столько русский помещик, егермейстер без службы, сколько просвещенный любитель и покровитель искусств, и сам скромный художник, отрекшийся от света, связей, честолюбия для любимой женщины. Избранная Вронским роль с переездом в палаццо удалась совершенно...»

И все это мираж. В Италии Вронский начинает понимать, что люди ошибаются, «представляя себе счастие осуществлением желания», им овладевает «желание желаний, тоска», он хватается «то за политику, то за

новые книги, то за картины». Позднее, в деревне, Вронский будет хвататься за фикции земской деятельности, постройки больницы — неутешительные для человека, считавшего себя предназначенным к большой военно-государственной карьере.

Новая роль — неудовлетворенного и подавляющего свою горечь честолюбца — не отменяет прежние роли Вронского; она их преобразует, создает сложный психологический рисунок. [1]

Сложные формы литературы не знают устойчивого отношения между неизменной ролью и поведением. Но самые сложные формы литературы сохраняют, под многими и противоречивыми наслоениями, некие первичные типологические ориентиры для узнавания персонажа.

Это относится даже к причудливым героям Достоевского. У трех братьев Карамазовых, например, есть свои типологические формулы, расположенные на поверхности (что не мешает им вести себя самым непредсказуемым образом). Митя — удалая, отчаянная русская натура, Иван — рефлектирующий герой, со времен Онеги-

---

[1] В первоначальных, позднее отброшенных редакциях «Анны Карениной» схема выступала отчетливее. На это обратил внимание Б. М. Эйхенбаум: «По первоначальным наброскам и конспектам... видно, что весь роман строился на трех персонажах: жена, муж и любовник (Гагин), нет ни Левина, ни Кити, ни других лиц, кроме Степана Аркадьевича, который играет роль посредника» (Б. Эйхенбаум, Лев Толстой. Семидесятые годы, Л., 1960, с. 153). Традиционную схему постепенно ломает появление персонажа, из которого впоследствии развился Левин и вместе с которым в роман устремился непредрешенный автобиографический и социальный материал. Относительно же Вронского Б. М. Эйхенбаум заметил: «Самая фамилия Вронского, выбранная Толстым после долгих поисков (Гагин, Балашов), звучит как сознательная стилизация: точно Толстой намеренно подчеркивает связь этого персонажа с литературными героями 30-х годов (Пронский, Минский и пр.). Любопытно, что фамилия эта есть и у Пушкина — в черновике отрывка «На углу маленькой площади» («женат, кажется, на Вронской»)». Понятно, что недоброжелательная критика поспешила упрекнуть Толстого в старомодной ориентации на «светскую повесть» 1830—1840-х годов (там же, с. 177—178). Толстой, ненавидевший всяческую «литературщину», сам умышленно напоминает читателю о литературных моделях своих действующих лиц. Быть может, он делал это именно потому, что преображал их в корне. И ему нужна была схема как мера отступления от схемы. Чиновничья роль служит, например, такой мерой для Каренина, с его осмеянными, беспомощными страданиями человека, не приспособленного к эмоциональной жизни.

на и Печорина занявший столь прочное место в русской литературе, Алеша — праведник.[1]

Среди загадочных персонажей Достоевского особенно загадочен Версилов. Разгадки его личности в процессе повествования сменяют друг друга, и при каждой смене остается неразгаданный остаток.

Таинственность Версилова порождена сосуществованием или взаимным вытеснением трех составных пластов этого характера:

1. Версилов — светский человек, барин, образованный помещик крепостной поры. Избалованный, капризный, эгоистичный, равнодушный, высокомерный и неотразимо обаятельный.

2. Версилов относит себя к духовной элите русского образованного дворянства («тысяча человек»). Это, объясняет он Аркадию, «еще нигде не виданный, высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех...»

3. Демоническое начало Версилова. Версиловым овладевает «двойник», и в нем проступают тогда черты «хищного типа» Достоевского.

Взаимодействие этих ролей Версилова строит его образ на всем протяжении романа. Читателю же они становятся известны вместе с первыми упоминаниями о Версилове. Подросток начинает рассказ о себе: «...Двадцать два года назад помещик Версилов (это-то и есть мой отец), двадцати пяти лет, посетил свое имение в Тульской губернии... Любопытно, что этот человек, столь поразивший меня с самого детства, имевший такое капитальное влияние на склад всей души моей и даже, может быть, еще надолго заразивший собою все мое будущее, этот человек даже и теперь в чрезвычайно многом остается для меня совершенною загадкой». Установка значительности и загадочности возникает сразу. И далее сразу же начинается столкновение и взаимодействие ролей Версилова. «...Он был всегда со мною горд, высокомерен, замкнут и небрежен, несмотря, минутами, на поражающее как бы смирение его передо

[1] В ряде своих работ В. Ветловская пишет о том, что основные герои «Братьев Карамазовых» ориентированы на образы фольклорные (три брата народной сказки) и в особенности житийные (Алеша и житие Алексея человека божия) (см.: В. Е. Ветловская, Поэтика романа «Братья Карамазовы», Л., 1977, с. 168—198).

мною. Упоминаю, однако же, для обозначения впредь, что он прожил в свою жизнь три состояния...» В изображение «помещика», русского барина вкраплена черта другого плана. Смирение перед Подростком — это уже из области «всемирного боления за всех». Затем следует история любви Версилова к матери Аркадия — скрещение помещичьих навыков с прозрениями и порывами «высшего культурного типа» (первая и вторая роли Версилова).

Подросток жадно собирает сведения о Версилове. Разговоры со старым князем, с Васиным и с Крафтом (главы вторая, третья и четвертая первой части) подтверждают трехчленную формулу образа Версилова. Старый князь говорит о том, как Версилов проповедовал бога (даже вериги носил), и тут же об его интересе к «неоперившимся девочкам» (двойник). Васин говорит о духовной избранности Версилова: «...Этот человек способен задать себе огромные требования и, может быть, их выполнить,— но отчету никому не отдающий». Из рассказов Крафта, напротив того, выявляется «очевидная подлость Версилова, ложь и интрига, что-то черное и гадкое...» (опять «двойник», «хищный тип»); при этом, однако, все примеры подлости Версилова какие-то путаные, ускользающие, так что возможно и противоположное их толкование.

Образ Версилова — загадочный и многозначный — строится из сочетаний трех, при всей их усложненности, узнаваемых читателем ролей: образованный барин, русский правдоискатель, хищный тип.

Вронский и Версилов, таким образом, чем-то подобны в своем строении; в то же время — это разные модели человека. Вронский — характер, Версилов — герой романа идей. Они занимают разные места на шкале созидания персонажей. Чередование разных форм этого созидания не было хронологически прямолинейным. На практике они могли смешиваться, перекрещиваться, они сосуществовали, порой исчезали и возрождались вновь. И все же чередование их имело свою историческую направленность.

Каждую структуру образует взаимодействие некоторых элементов, признаков. Для структуры литературно-

го героя — это свойства, состояния души (чувства, страсти), идеи, вступающие между собой то в прямые, то в самые сложные динамические отношения. Свойства персонажа могут быть предельно «текучими» (как говорил Толстой), но персонажа без свойств не бывает, как не бывает объекта без признаков. Разные типы отношения между признаками — это и есть разные исторические формы персонажеобразования.

Архаическая и фольклорная литература создали персонаж-*маску*, которую определяют не только стабильные признаки, но прежде всего устойчивая сюжетная функция. Это и позволило Проппу на фольклорном материале разработать свою теорию ролей и функций персонажей народной сказки.

Рационалистическая поэтика XVII—XVIII веков, соответственно механистическим представлениям о душевной жизни, создала социально-моральный *тип* с его свойствами, однородными (нередко сведенными к одному), иногда и контрастными, но всегда замкнутыми в себе. Свойство то представало как в чистом виде моральное, то с большей или меньшей отчетливостью включало в себя социальное определение. Преобладающее свойство мольеровского Гарпагона — скупость. И она дана как нравственный порок. Но тщеславие, суетность Журдена — в высшей степени социальны. Эту установку Мольер предлагает уже заглавием «Мещанин во дворянстве» («Le bourgeois gentilhomme»), отражающим характерный для Франции Людовика XIV процесс «одворянивания» богатой буржуазии.

Господствующее свойство в качестве принципа типизации — это принадлежность комедии. В классической трагедии основная структурная единица персонажа — не свойство, а страсть. Он не тип, а носитель страсти. В «Британике» Расина Нерон непрерывно лицемерит. Но лицемерие — только средство удовлетворения владеющих им страстей — властолюбия, любви к Юнии. Тартюфу лицемерие тоже служит средством удовлетворения его вожделений, но здесь это прежде всего определяющее Тартюфа свойство.

Страсть (чувство) в качестве основного предмета изображения, основной формулы героя, ее носителя, мы находим позднее в романе сентименталистов, в том чис-

ле и в «Новой Элоизе», «Вертере»; разумеется, материал и тональность там совсем другие.

Метод социально-моральной типизации, претерпевая всевозможные изменения, прошел сквозь века. Перевешивало при этом то одно, то другое из двух начал.

Гоголевские типы истолкованы были демократической критикой всецело в социальном плане. Сам Гоголь признавал этот план, но в особенности настаивал на их моральном значении, утверждая даже, что в них воплотились его собственные пороки. Позднее, в произведениях гоголевской школы, все явственнее преобладает социальное начало; в чистом виде — в физиологических очерках с их изображением быта различных социальных слоев.

Сложнее обстояло дело в романе, где уже трудно провести границу между типом и характером. Но и здесь метод социально-моральной типизации оказался очень устойчив. У Гончарова, например, главные его герои каждым своим проявлением демонстрируют присущее им основное моральное свойство или группу свойств, и в эти свойства всегда включено их социальное определение (эту установку Гончарова широко использовал Добролюбов). Безалаберность и лень Обломова — это помещичья лень, тогда как энергия и практичность Штольца — это свойство разночинца «из иностранцев». Волохов прямолинеен и груб в качестве нигилиста; Райский — безвольный и рефлектирующий мечтатель в качестве запоздалого представителя образованного дворянства 40-х годов. Восторженность Адуева-младшего — это свойство провинциального дворянского недоросля, украшающего себя обветшалым романтизмом, и т. д.

У Тургенева есть и разночинцы-нигилисты, и рефлектирующие дворяне, но все они в гораздо большей мере *характеры*. В жизни характер — соотношение устойчивых реакций личности,— воспринимаемых как черты, свойства,— на аналогичные внутренние или внешние ситуации. Создавая литературный характер, писатель частью сам называет и объясняет конфигурации свойств, частью предоставляет читателю разгадывать их на основе поведения персонажей.

Литературный характер — динамическая, многомерная система; в ней существенны уже не сами по себе

свойства, которые можно перечислить, но отношение между ними. Характер — это отношение между признаками. Если считать его спецификой противоречие, то окажется, что характер литература открыла в самые давние времена. Например, Плутарх в «Жизнеописаниях» и вообще античная историография.[1]

До сих пор не прекращаются споры о том, есть ли характеры у Шекспира. Вероятно, их нет в том смысле, какой придал этому понятию XIX век. Но во всяком случае у Шекспира есть многогранная и противоречивая личность. По сравнению с ней психологическое противоречие, скажем, в драматургии и в романах XVIII века гораздо схематичнее, но оно существует. И кавалер де Грие аббата Прево, и Том Джонс Филдинга представляют собой сочетание положительных, вызывающих сочувствие свойств с неблаговидными вожделениями и поступками. Все это характеры еще неразвернутые. Развернутую методологию литературного характера принес XIX век, вместе с новым пониманием обусловленности, причинно-следственной связи, противоречия, множественности и взаимодействия социальных, биологических, психологических определений.

На рубеже XVIII—XIX веков вслед за просветительским романом, где широко применялся метод социально-моральной типизации, возникает романтический роман и романтическая теория романа как высшей поэтической проекции самой жизни. У героев романтического романа есть и свойства, и страсти, но подлинным принципом связи для элементов, образующих этого героя, является *идея*. Герой этот не стержень для нанизывания событий, не маска, не тип или характер — он именно носитель идеи и в этом смысле фигура символическая. Для иенских романтиков решающим творческим фактом был гетевский «Вильгельм Мейстер». Эта история становления личности, показанная на безличном герое, — тоже своего рода история идеи. Но Гете материальнее и рационалистичнее романтиков;

---

[1] О психологизме Плутарха, об изображении им душевных противоречий см.: С. С. Аверинцев, Плутарх и античная биография, М., 1973. Не случайно, что ранний интерес к душевным противоречиям возникал в историографии и мемуарно-биографической литературе, изображавших не обобщенно-идеального, а единичного человека.

он изнутри связан с просветительским романом воспитания.

«Генрих фон Офтердинген» Новалиса, «Люцинда» Фридриха Шлегеля, «Гиперион» Гельдерлина — все это романы идей. И герои их определяются идеями, воплощают идеи, обсуждают идеи. По поводу «Генриха фон Офтердингена» Н. Я. Берковский писал: «Все персонажи судят, обобщают, нечто проповедуют и исповедуют. Можно бы считать, что в романе один симпозиум в духе платоновских меняется другим в том же духе и столы, поставленные для философских трапез, никогда не убираются...» [1]

Ранний немецкий романтизм создал чистую культуру романа идей. У левых французских романтиков романтические идеи погружены в атмосферу социальных сочувствий. Демонические герои Байрона (Манфред, Каин, Люцифер) — это тоже идея, воплощение непримиримого духа, противопоставившего себя обществу и миропорядку. Когда этот герой — в виде разочарованного молодого человека — достиг европейского романа первых десятилетий XIX века, началась его социализация, его движение в сторону исторически обусловленного характера. Наглядно представлено это движение у Лермонтова — от Арбенина, от первых редакций «Демона» к Печорину.

Социально-моральный тип, характер — эта линия нашла свою кульминацию и свое решающее преображение в творчестве Толстого. Вершина романа идей — романы Достоевского.

Письма начинающего Достоевского свидетельствуют о том, как усердно он читал французских и немецких романтиков (особенно Гофмана), о творческом значении этих его чтений. Но творения зрелого Достоевского — это, конечно, не романтический роман идей. Романы Достоевского оснащены всем опытом, всеми возможностями психологического реализма XIX века.

В литературе конца XIX и XX веков традиции Достоевского предстояло дальнейшее развитие (иногда разложение и распад). Герои романа идей Достоевского стали прообразом персонажей романа символистов или

---

[1] Н. Я. Берковский, Романтизм в Германии, Л., 1973, с. 188.

символических фигур немецкого экспрессионистического романа.

Произведение искусства, с его расширяющимся, обобщающимся значением, всегда в своем роде символично; изображенное в нем никогда не является единичным фактом, подобно факту историческому, биографическому. Но репрезентативность эта осуществляется в разной форме и в разной степени. Она может быть опосредствована образом героя — идеальным или соответствующим эмпирическим представлениям о человеке,— и тогда символический смысл надстраивается как вторичный. Но может быть дана и непосредственная, первичная символическая связь образа с отвлеченной концепцией. Этот структурный тип отчетливо представлен в крупнейшем произведении русской символистской прозы — «Петербурге» Андрея Белого.

В недавно опубликованных работах о «Петербурге» Л. К. Долгополов показывает непосредственную символическую связь между главными персонажами и абстрагированными историческими представлениями. Аполлон Аполлонович Аблеухов символизирует нивелирующую государственность, террорист Дудкин — анархию, агент охранки Липпанченко — провокацию и т. д.[1]

В персонаже символистского романа первичные символические связи осуществляются всеми его элементами, вплоть до подробностей. Уже отмечалась соотнесенность Аблеухова-старшего с Карениным (и Аблеухова-младшего со Ставрогиным). Аблеухов подобен Каренину своей исторической функцией. Но у Белого герой — открытое иносказание этой исторической функции, и даже каренинские уши из характерологической черты превращаются в политический символ.

В журнальном тексте рассказа Чехова «Именины» была фраза: «Ольга Михайловна ненавидела теперь в муже именно его затылок, барский, красиво подстриженный, лоснящийся, и ей казалось, что раньше она не замечала у мужа этого затылка». Современники нашли, что это слишком напоминает впечатление Анны Карениной от ушей мужа (после ее возвращения из Москвы) — об этом, в частности, писал Чехову Плещеев. Пе-

---

[1] См.: Л. Долгополов, На рубеже веков, Л., 1977, гл. 5, 6, 7.

рерабатывая рассказ, Чехов убрал эту фразу. Для Чехова это только одна из психологических деталей, и ею можно было пожертвовать, избегая явного совпадения с Толстым.

Белый же в «Петербурге», изображая уши Аблеухова-старшего, рассчитывает на осознанное читателем совпадение. Но уши Каренина подпирали только его круглую шляпу; иначе предстают аблеуховские уши «на заглавном листе уличного юмористического журнальчика». «Аполлон Аполлонович не волновался нисколько при созерцании совершенно зеленых своих и увеличенных до громадности ушей на кровавом фоне горящей России».

Белый сознательно и подчеркнуто цитатен.[1] Отличаясь так резко от прозы XIX века, он откровенно ищет в ней опору. Именно поэтому и ищет. Среди разлагающих прозу ритмов, среди всей этой мерцающей смысловой многозначности Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой идентифицируют героя Андрея Белого, дают возможность его узнать.

Ролевая маска, социально-моральный тип, психологический характер — параллельно литературный герой проходит дорогу к воплощенной идее, к символу. Трансформация на этом не остановилась. Литература XX века знает разные способы построения персонажа, в том числе и стремление заменить героя *процессом*. В конечном счете оно приводит к стремлению уничтожить героя. Такова логика этого эксперимента.

3

Не XX век впервые сознательно поставил задачу изображения душевного процесса. Эту задачу закономерно подготовляло развитие психологического романа. Чернышевский сказал, что Толстой рассматривает психическое состояние не как результат, а как процесс и что это открытие Толстого. Сказано это было в 1850-х

---

[1] О цитатности Белого см. упомянутую уже работу Л. Долгополова, а также: Н. Пустыгина, Цитатность в романе Белого «Петербург». Статья 1. — Учен. зап. Тартуского ун-та, 1977, т. XXVIII, вып. 414.

годах на основании самых ранних толстовских произведений. С тех пор процессы всегда оставались объектом изображения Толстого, и не только душевные процессы отдельного человека, но процессы как психологические разрезы общей жизни.

До предела доведено это в «Смерти Ивана Ильича», где герой совершенно негативен, а истинным предметом изображения оказывается процесс — болезни и умирания. Иван Ильич весь состоит из отсутствия свойств. Он не добрый и не злой, не умный и не глупый, не волевой и не безвольный — он *как все*, никакой, сбалансированный, нейтральная оболочка для среднебюрократического содержания. Именно отсутствие свойств, сочетание минус-свойств строит этот образ. Иван Ильич ничтожен, но болезнь его грандиозна, исполнена трагических перипетий.

«Была одна штучка — маленькая штучка в слепой кишке. Все это могло поправиться. Усилить энергию одного органа, ослабить деятельность другого, произойдет всасывание, и все поправится. Он немного опоздал к обеду. Пообедал, весело поговорил, но долго не мог уйти к себе заниматься. Наконец он пошел в кабинет и тотчас же сел за работу. Он читал дела, работал, но сознание того, что у него есть отложенное, важное, задушевное дело, которым он займется по окончании, не оставляло его. Когда он кончил дела, он вспомнил, что это задушевное дело были мысли о слепой кишке. Но он не предался им, он пошел в гостиную к чаю. Были гости, говорили и играли на фортепиано, пели, был судебный следователь, желанный жених дочери. Иван Ильич провел вечер, по замечанию Прасковьи Федоровны, веселее других; но он не забывал ни на минуту, что у него есть отложенные важные мысли о слепой кишке. В 11 часов он простился и пошел к себе. Он спал один со времени своей болезни, в маленькой комнатке у кабинета. Он пошел, разделся и взял роман Зола, но не читал его, а думал. И в его воображении происходило то желанное исправление слепой кишки. Всасывалось, выбрасывалось, восстановлялась правильная деятельность. «Да, это все так, — сказал он себе. — Только надо помогать природе». Он вспомнил о лекарстве, приподнялся, принял его, лег на спину, прислушиваясь к тому, как благотворно действует лекарство и как оно уничтожает боль.

«Только равномерно принимать и избегать вредных влияний; я уже теперь чувствую несколько лучше, гораздо лучше». Он стал щупать бок, на ощупь не больно. «Да, я не чувствую — право, уже гораздо лучше». Он потушил свечу и лег на бок... Слепая кишка исправляется, всасывается. Вдруг он почувствовал знакомую, старую, глухую, ноющую боль, упорную, тихую, серьезную. Во рту та же знакомая гадость. Засосало сердце, помутилось в голове. «Боже мой, боже мой! — проговорил он,— опять, опять, и никогда не перестанет».

Персонаж «без свойств» стал фокусом преломления всечеловеческого трагизма.

Французские авангардисты противопоставили процесс — статичности классического романа. Они не заметили, с какой мощью Толстой предвосхитил их усилия.

Толстой изображает процессы, протекающие в сознании человека. В совсем иной исторической обстановке возникли попытки изобразить процесс без человека.

В западной психологии XX века расширяющееся значение приобретает бессознательное, подсознательное; психика тем самым уже не равна сознанию. Личность притом расщепляется на несколько «персон» (по терминологии Юнга); и эти внешние социализированные персоны в свою очередь отделяются от внутренней личности, определяемой глубинными инстинктами и подсознательными влечениями. Психологическое размывание личности имеет свои этические соответствия. Тем самым изменяется функция этического элемента в литературе.

Литература всегда имела дело с ценностями и оценками (и с антиценностями), и этическое начало было для нее внутренним, структурным началом. Недаром разделение героев на положительных и отрицательных явилось эстетическим фактом столь большого и столь длительного значения. Если герой перестал быть плохим или хорошим, то лишь для того, чтобы соединить в себе плохое и хорошее. От мерила добра и зла он не ушел, но это мерило могло быть смещенным, изменчивым, парадоксальным. Свойства литературного персонажа проходят сквозь этическую призму. Это оставалось в силе и для литературы, провозгласившей бесстрастие писателя (Флобер, Гончаров, Мопассан), и даже для дека-

дентства с его заинтересованностью проблемами зла, греха и порока.

Этические учения и предписания не были программой практического поведения, но ее идеальным пределом. К тому же существовали нормы для отдельных сфер человеческого бытия и они уживались между собой несмотря на вопиющую несовместимость. Это особенно очевидно для эпохи рационалистического мышления, резко разграничивавшего разные жизненные сферы (в литературе этому соответствовала строго иерархическая жанровая система). Придворный времен Людовика XIV, например, одновременно подлежал нормам католической церкви, военного сословия, с его культом воинской доблести, светских салонов, с их культом куртуазности, роскоши, галантных похождений, деловой сферы, с идеалом придворного и служебного преуспеяния. Это своего рода этика различных социальных ролей, совмещенных в одном человеке, который в своем поведении вполне сводил концы с концами.

В литературе отношение между моральными критериями и героями также зигзагообразно. Положительного героя не следует смешивать с добродетельным героем (даже самые идеальные герои не ведут себя точно по программам долженствования). Литературе — особенно со времен Ренессанса — требуется конфликт, движение, борьба, следовательно герой, отклоняющийся от нормы, ошибающийся, доступный страстям и соблазнам.

Догматическая религиозная этика, ренессансный гуманизм, учение об естественном человеке, кантовский категорический императив, романтическая этика, с ее сочетанием абсолютов и индивидуалистической элитарности, утилитаризм и «разумный эгоизм» — каждое из этих и многих других учений отложилось в литературных персонажах своего времени.

Чтобы отклоняться от нормы, нужна норма. Этический критерий — часто неотделимый от социальной оценки — работает изнутри, соизмеряя с поведением действующих лиц некие идеальные представления. Хотя границы его и не совпадают с контурами персонажей.

Этические учения XX века многообразны. Этика, опирающаяся на религию (неотомизм или религиозный персонализм, например), разные виды натуралисти-

ческой этики, ищущей свои обоснования в самом существе человека и свойственных ему предрасположениях.

Развивается марксистская этика, которая сочетала историческое изучение нравственных понятий с выработкой норм поведения, определяемых реальными интересами общественного человека.

В то же время в западной культуре XX века возникают этические тенденции, соотнесенные с психологически размытой, социально автоматизированной личностью. Вместо этики выбора — этика механизмов, управляющих поведением человека независимо от его разума и воли.

Классическая этика имела дело с человеком, так или иначе выбирающим между добром и злом. Даже позитивистский детерминизм обычно не доходил до логического конца — до провозглашения человека существом, лишенным ответственности и нравственно невменяемым. Считалось, что нравственное поведение находится под контролем разума, что эволюционный процесс развивает в человеке не только общественно полезные привычки, но и способность выбора между разумным и неразумным, естественным и противоестественным, полезным и вредным. В литературе эти закономерности отразились особенно очевидным образом. То есть очевидно было, что никакой литературный герой не может существовать вне моральных и социальных оценок, невзирая даже на самый крайний детерминизм автора.[1]

Другое дело — системы, из которых выключено сознание. Фрейдистские механизмы вытеснения, сублимации и другие коренятся в бессознательном. Обходился без фактора сознания бихевиоризм, даже поздний бихевиоризм, усложнивший промежуточными понятиями формулу поведения: *стимул — реакция*.

Характерен в то же время и другой процесс — замена этики метаэтикой. Вместо нормативной этики, вместо исторического рассмотрения этических систем — изучение этических суждений. В 1900-х годах начало этому

[1] О детерминистическом методе и проблеме оценок в литературе XIX века см. подробнее в моей книге «О психологической прозе» (Л., 1977, с. 401—418 и др.).

направлению положила книга английского неореалиста Дж. Мура «Principia Ethica». Мур утверждал в ней, что «добро есть добро» — то есть понятие простое, неразложимое и не поддающееся определениям. Этика, таким образом, изымалась из области научного знания: не этические предписания, но только этические высказывания подлежали формальному логическому анализу. Дальнейшее развитие эта точка зрения находит в английской лингвистической философии 1930—1940-х годов, а также в семантических методах американских неопозитивистов. Научным для них является только логический и семантический анализ «языка морали».

Это одно из проявлений того опрокинутого соотношения между языком и действительностью, которое утверждает лингвистическое направление в философии XX века. Язык формирует действительность. Понятия иллюзорные, абсурдные и неадекватные порождают величайшие заблуждения, противоречия и конфликты. Дело философа путем логико-семантического анализа бороться с этой патологией абстрактных понятий, а тем самым с катастрофическими явлениями общественного и частного бытия. Все это в полной мере относится и к языку морали. Содержание же моральных предписаний объявлено делом эмоции (*эмотивизм* в этике), интуиции, веры. Устои морали не подлежат дискурсивному мышлению; ему подлежат правила поведения.

Этику долженствования оттесняют теории поведения, разрабатываемые социологией, социальной психологией. Американская функциональная психология (тесно связанная с теорией ролей) описывает механизмы социализации человека, овладевающие им, хочет он того или не хочет.

С первыми же проблесками сознания семья внушает ребенку свои нормы. За этой первичной обработкой следует социализация человека в различных группах, к которым он принадлежит. Социальному человеку необходимо, от него неотъемлемо переживание ценностей. Поэтому нормы и ценности, предлагаемые семьей, школой, профессиональной средой, интериоризируются. Они присваиваются человеком, становятся его внутренним критерием, от которого невозможно уйти, хотя можно нарушать его требования.

Так описывает американская социальная психология конвенционального человека буржуазного общества. Человек же неконвенциональный, человек «отклоняющегося» поведения в свою очередь ищет и находит собственную «референтную» (т. е. авторитетную для него) группу, со своими «отклоняющимися», но иногда очень жесткими правилами.

Этика механизмов (биологических и социальных) в западной культуре пришла на смену классической этике выбора. Предельное, трагическое выражение этики выбора — это альтернатива Достоевского: если бога нет и нет бессмертия души, то «все дозволено». Та же, в сущности, альтернатива у славянофилов, у Владимира Соловьева. Отсюда их уверенность в том, что высоконравственное поведение атеистов (в этом многим атеистам они никак не могли отказать) объясняется «бессознательной религиозностью». Не может человек выбрать добро и воздержаться от зла, если нет для этого сверхчувственных оснований, тогда как марксистская этика видит основание для разумного выбора в условиях общественного бытия человека.

Функциональные теории поведения рассматривали его как сочетание правил, не заботящихся о логике альтернатив. Они сняли альтернативу Достоевского, превратив добро в своего рода функцию социальной роли. Оказывается, типовой человек не может сказать «все дозволено», потому что он управляем механизмом социализации, интериоризации, ожиданий, запретов, ценностей своей среды, своей «референтной группы». Человек — согласно этим теориям, — при всех уклонениях, ведет себя, как он должен себя вести, при этом сохраняя иллюзии, — ему кажется, что он ведет себя так, как он хочет себя вести. Если конвенциональный человек теряет свои иллюзии, если остаются только пружины, приводящие его в движение, он рискует осознать себя абсурдным человеком — не понимающим смысла жизни.

Проблему смысла жизни философия и литература XX века унаследовали от девятнадцатого. Вопрос этот не ставился в пределах религиозного или метафизического мышления нового времени. В сущности, сомнение в смысле жизни не выражали и скептики XVI—XVII веков. Не только Монтень, с его ренессанс-

ным интересом к самому факту жизни, но и Ларошфуко. Ларошфуко говорит не о бессмысленности жизни, но о порочности людей, о пружинах корысти, себялюбия, тщеславия. Но у этой дурной эмпирии есть противовес — Разум, Разум и деистическое представление о высшей разумной и творящей силе. В еще большей мере это относится к скептицизму XVIII века, в недрах которого созревала революционная мысль.

Вопрос смысла жизни резко поставило атеистическое или сомневающееся сознание XIX века. Именно тогда на этот вопрос стал отвечать литературный герой. Картина его ответов пестрая: колебания, сомнения, усилия, надежды, положительные решения наконец, как например у революционных демократов с их атеистическим оптимизмом.

Некоторые течения философии и литературы XX века вместо пестроты несут однозначность. Здесь уже не столько проблема смысла, сколько констатация бессмысленности — абсурд.

Французский атеистический экзистенциализм также исходил из абсурдности человека, но он пытался совместить абсурдность с этикой выбора. Даже с этикой выбора в самой крайней ее форме. «Человек есть не что иное как то, что он сам из себя делает» — формулирует Сартр в книге «Экзистенциализм — это гуманизм». Человек, по Сартру, начинается с «ничто», с чистого существования и, сам себя программируя, превращает себя в некую обладающую ценностями сущность. Но система ценностей коренится в нем самом. Она сознательно иллюзорна и абсолютно произвольна. И потому вполне сочетаема с абсурдом.

Литературному сюжету, даже самому бессюжетному, нужна коллизия — и конвенциональный человек плохо годился в литературные герои. Литература предпочитала изображать «отклоняющееся» поведение.[1] Абсурдный же человек нашел в западной литературе широкое применение. В качестве символической фигуры современного общества он был вполне сюжетен.

---

[1] Кафка, впрочем, в «Процессе» изобразил именно трагедию конвенциональности. В «Улиссе» Джойса в центре оба героя — обыденный человек Блум и интеллектуал, искатель ценностей Стивен Дедалус.

Этика механизмов, теория абсурда, этика произвольного самоутверждения — все это питало стремление отменить литературного героя. От конвенционального человека — к абсурдному человеку и герою, от абсурдного героя — к нулю, к растворению героя. Движение было постепенным. Уже шла речь о том, что Пруст, Джойс, Кафка прибегали к традиционным формулам экспозиции персонажа, и в дальнейшем служившим ему структурным каркасом. Это относится и к явлениям более поздним. В таких, например, ключевых для французского модернизма романах, как «Путешествие на край ночи» Селина, как «Тошнота» Сартра, герой еще вполне различим. Несмотря на коренные перевоплощения, здесь все еще узнаваемый читателем каркас героя рефлектирующего, предъявляющего счет самому миропорядку, своего рода лишнего человека модернизма.

Иначе решали задачу литературные школы, стремившиеся к тотальному разрыву с традицией, к преобразованию литературы — сквозному, проходящему через все ее уровни, от темы до синтаксиса, иногда и до фонетики. Человек, литературный герой был всегда центром литературного произведения, мерой его конструкции. Вот почему самым удобным способом тотального обновления литературы представлялся отказ от всех прежних функций литературного героя. Подобный материал очень показателен в интересующей меня связи — на нем прослеживается, насколько в романе возможен отказ от этих функций и какой он дается ценой.

Французский сюрреализм сложился в 1920-х годах (к этой школе принадлежали тогда впоследствии от нее отколовшиеся Арагон, Элюар), но участники движения, в том числе возглавлявший его Андре Бретон, сохраняют сюрреалистический статус и после второй мировой войны и даже в 1960-х годах. Сюрреализм провозгласил высшей психической реальностью процессы, протекающие в подсознании, а также состояния сна, галлюцинаций, сомнамбулизма и тому подобные. Сюрреалисты протестовали против законов узкого здравого смысла, царящих в буржуазном обществе,— отсюда в 20-х годах их левая ориентация, их политическое бунтарство. В литературе этому соответствовали попытки создать

небывалые формы выражения для небывалого внутреннего опыта.

Во второй половине XIX века сюрреалистическая традиция — в широком смысле слова — охватывала и писателей, некогда примыкавших к этой группе (Арто, Лейрис), и писателей, испытавших ее прямое или косвенное влияние, вплоть до нового поколения авангарда, сгруппировавшегося вокруг журнала «Tel Quel».

Французский авангард — явление достаточно пестрое. Но в этой пестроте можно различить некоторые общие установки. Прежде всего это безудержное, пронизывающее текст произведения теоретизирование на тему о том, как именно следует писать. Это уверенность в том, что теоретизирование писателей разрешает кризис литературы. Тогда как кризисы разрешает только большой писатель, который приходит и приносит решения, пусть назревавшие, но в теоретической форме непредсказуемые.

Размышления о том, как писать роман, переходят в изображение процесса писания. Процесс писания становится содержанием романа. Вторжение автора в текст имеет длительную историю. Автора, размышляющего о своем литературном деле, можно встретить у Филдинга, у Стерна и стернианцев, у немецких романтиков, в русской прозе 1830-х годов и т. д. Но никогда еще писатель не был так поглощен этим занятием. «Точно так же, как разыгрывается драма, можно вообразить себе, что роман пишется на глазах у читателя», — говорит Филипп Соллерс (как руководитель журнала «Tel Quel») по поводу своего романа «Драма». Клод Мориак (близкий к группе «нового романа») пишет в конце своей книги «Увеличение»: «Эта книга — история некоего господина, который спрашивает себя, как он напишет роман, который мною уже написан». Примеры можно было бы умножить.

Роман, который пишется на глазах у читателя,— это скоро стало штампом. Если понадобились века, чтобы исчерпали себя формы классического романа, то приемы авангардизма теряют свою действенность быстро. Они не терпят повторений по самому существу направления, культивирующего новизну. То, что интересно в первый раз, во второй раз уже неинтересно.

К теоретизированию, к имманентному описанию творческого процесса прибавляется еще одна черта: отождествление произведения и языка. Язык как бы порождает произведение и заставляет его жить по своим законам. Это соотношение сформулировал Соллерс все в том же комментарии к роману «Драма»: «Если здесь есть повествование, то оно, в сущности, повествует о том, как язык (синтаксис) ищет себя, изобретает себя, становится одновременно передающим и принимающим...» [1] Самое понятие литературы порой объявляется устарелым и заменяется понятием «письма» (l'écriture).

Все это предпосылки отрицания героя, существующего, так сказать, независимо от автора. И автор единолично овладевает полем произведения. Уже сюрреалисты 20-х годов избегали фабульного вымысла, стремясь заменить его неопосредствованными свидетельствами о своем внутреннем опыте, странном опыте психических состояний на грани сна и бдения, сознательного и бессознательного. В таком именно состоянии находятся рассказчик и героиня в романе Андре Бретона «Надя» (1928). Казалось бы, перед нами роман с героиней, даже с завязкой и развязкой. Но автор тут же сообщает, что все это лишь записи действительного случая, сделанные без всякой заботы о стиле, в тоне «медицинских, особенно нейропсихиатрических наблюдений». Автор выступает в своем биографическом облике, книга иллюстрирована фотоматериалом, и на ее страницах по ходу рассказа мелькают соратники-сюрреалисты — Арагон, Супо, Деснос. Итак, не роман, а автобиографические записи об эмоциональной встрече с необычайным медиумом.

В основном проза сюрреалистической традиции предпочитала жанры, еще более далекие от романа,— промежуточные формы воспоминаний, исповедей, размышлений, всевозможных эссе. Этот прямой разговор писателя о себе и своем отношении к миру — в сущности проза с лирической позицией авторского *я*. Недаром для этой литературы характерны размытые границы между поэзией и прозой, что, на мой взгляд, ни той

---

[1] Philippe Sollers, Drame, Paris, 1965.

ни другой обычно не идет на пользу, поскольку поэзия и проза — разные семантические системы.

Писатели этого склада обходят, таким образом, проблему героя. Автор рассказывает о себе, а прочие персонажи иллюстрируют его рассказ. Но группа писателей, объединившаяся под знаком «нового романа», хотела реформировать роман, и обходный путь для нее не годился. Она вступает поэтому с литературным героем в прямую борьбу.[1]

В программной книге статей Натали Саррот «Эра подозрений» сказано, что для современного читателя типы и характеры предшествующей литературы превратились уже в музей восковых фигур, что задача современного писателя — улавливать бесконечно изменчивую, глубинную, полусознательную психическую материю. Герой заменяется процессом сознания в чистом виде — таков теоретический идеал. А на практике?

Что касается практики, то любопытно, что в той же книге «Эра подозрений» Саррот сама признает: писатель, несмотря на все усилия, не может «освободиться от сюжета, персонажей и интриги». И открытая им безличная психическая материя интегрируется все же персонажем (пусть даже безымянным), а в нем читатель тотчас же «наметанным глазом» усматривает вожделенный тип или характер.[2]

В романах самой Саррот (об этом писала уже и французская, и наша критика) складываются достаточно определенные и социально характерные, даже сатирические образы представителей французской буржуазии средней руки и буржуазной богемы (роман «Планетарий», например). Этим персонажам присущи свойства — суетность, тщеславие, легкомыслие, неблагодарность, и проч. В романе «Золотые плоды» подобные свойства принадлежат коллективному персонажу — сатирически изображенной окололитературной среде.

Здесь дело не только в «наметанном взгляде» читателя, узнающего знакомые модели, но и в законах рома-

---

[1] Об этой программе замены героя и характера сознанием см.: С. Г. Бочаров, Характеры и обстоятельства. — В кн.: Теория литературы, М., 1962, с. 449—451.

[2] Nathalie Sarraute, L'ére du soupçon. Essais sur le roman, Paris, 1956, p. 148.

на, которые не удалось до конца ниспровергнуть. Роман — это как-никак история, внешняя или внутренняя, которую кто-то рассказывает о ком-то (хотя бы о себе). Тот, кто рассказывает, тот, о ком рассказывают, не могут не обладать *признаками*. В модели человека признаки становятся *свойствами*, тяготеющими к ядру персонажа. Происходит борьба между запланированной абсолютной текучестью и центростремительными силами художественной структуры. Материя произведения неизбежно стремится к тому, чтобы сосредоточиться в отдельных узлах, точках. Так и в живопись возвращается предметная символика после всех опытов изображения мира одними лишь специфическими средствами цвета.

Отделаться от литературного героя оказалось не так-то легко. Этого можно достичь только путем ликвидации романа (тогда как «антироманы», несмотря ни на что, оставались романами). Но на пути к этой своеобразной цели проводились всевозможные эксперименты. Психический процесс не мог начисто вытеснить героя, но в структуре героя он непомерно разрастался.

Далеко в этом направлении зашел Самуэль Беккет — романист и драматург, пишущий по-английски и, главным образом, по-французски. В романах Беккета 1950-х годов («Моллой», «Малон умирает» и др.) герои диффузны — они складываются из признаков меняющихся и колеблющихся, они не знают, где и когда они существуют и даже существуют ли вообще; им не всегда даже известно — живы ли они или уже умерли.

Как изображение человека эти герои стремятся к нулю. Они как бы подвергнуты редукции на всех уровнях человеческих ценностей. Это человек абсурдный, поэтому заведомо отторгнутый от тех ценностей, которые люди считают высшими и абсолютными. Отторгнут он и от всех ценностей, интересов, целей, расположенных в сфере социальных отношений, предстающих человеку то как безусловные, то как относительные, но тем не менее действенные.

Персонаж Беккета социально уединен не в метафорическом, а в буквальном смысле слова. Моллой, Малон и другие персонажи ведут свои записки, находясь в каких-то странных убежищах, изоляторах, под наблюдением каких-то неведомых им, таинственных лиц. Столь же

буквально эти персонажи редуцированы и в сфере низших, физических проявлений. Это убогие, калеки, паралитики.

Особенно последовательно разработана эта конструкция в романе «Неназываемое» («L'innommable», 1953). Есть ли в этом романе герой? Есть — безымянный паралитик, в таинственном убежище. К этому сведены его признаки. В отличие от предыдущих романов Беккета, с героем «Неназываемого» ничего ни в прошлом, ни в настоящем не происходит, и из всех возможных человеческих функций ему оставлена только речь, голос. На протяжении двухсот с лишним страниц герой говорит (весь роман — его монолог), и то, что он говорит, для него самого единственное доказательство его существования. Человек — это тот, кто говорит.

«...Это слова, только это и есть, надо продолжать, это все, что я знаю, они остановятся, это мне известно, я чувствую, как они меня оставляют, это и есть молчание, только мгновенье, но мгновенье что надо, может быть, оно и будет моим, тем, что длится, тем, что не продлилось, что длится вечно, это буду я, надо продолжать, я не могу продолжать, надо продолжать, я и буду продолжать, надо произносить слова, пока они есть, надо их произносить...» [1]

Чисто символическая структура беккетовских персонажей очевидна. Авторское понимание мира представлено в них в откровенно иносказательной форме. Французская критика отмечала в произведениях Беккета гротескное преломление мыслей Паскаля о заброшенности и ничтожестве человека перед лицом страданий и смерти. Всю социальную сферу интересов человека, все его занятия и цели Паскаль рассматривает как систему отвлечений (divertissement), которую человек создает для себя, чтобы не думать о себе, чтобы не остаться с глазу на глаз с обнаженным ужасом своего существования. Если бы отнять у людей их суетные заботы, говорит Паскаль, «они бы увидели себя, они стали бы думать

---

[1] Впоследствии Беккет пошел еще дальше. В книге «Как это» («Comment c'est») он прибегает к полному разрушению синтаксического строя. Текст, с логической точки зрения, становится почти неудобочитаемым.

о том, что они такое, откуда они пришли, куда они идут...»[1]

Герой Беккета приближается к фразеологии Паскаля: «Куда я пошел бы, если бы мог идти, чем бы я был, если бы я мог быть?..» Согласно Паскалю, человек должен прийти к богу — тем самым разрешить все вопросы своего бытия. Иначе человеку, утратившему все свои «отвлечения», то есть все содержание своего социального опыта, остается животное, даже растительное существование в совершенной пустоте. В отличие от религиозного мыслителя Паскаля, Беккет для своих героев выбирает второй вариант.

Но почему герой «Неназываемого», лишенный всех человеческих функций, биологических и социальных, продолжает говорить? Зачем нужна эта безответная, беспредметная коммуникация? Это тоже «отвлечение», заполнение нестерпимой пустоты. Но это и своего рода последняя реализация человека — то, что еще отличает живого от мертвого. Герой этот — символическая проекция позиции автора. И вопрос: почему говорит герой — это одновременно вопрос: почему пишет автор? Почему отрицающие и абсолюты, и социальные ценности и иллюзии, и простейшие житейские блага — почему они пишут и печатают, то есть совершают *социальный* акт отдачи своего внутреннего опыта внешнему миру? Человек, в конечном счете, не может — если даже хочет — уйти от социальной реализации своей внутренней энергии, своих способностей и возможностей. Следовательно, ему не уйти от ценностей и этических категорий. Этот механизм держит его крепко и работает, подрывая логику абсурда.

Беккет не отменил героя, но он действительно почти превратил его в чистый процесс. Это оказалось саморазрушением романа. В том смысле, что эксперимент завершен и продолжать его не имеет смысла.

Маска, тип, характер, герой-идея, герой-символ, герой, почти равный процессу сознания,— все эти литературные модели вырабатывались на протяжении веков. Параллельно способы моделирования человека выраба-

---

[1] Pascal, Pensées. Paris, 1972, p. 74.

тывались в различных областях знания. Литературная и нелитературная типология иногда соприкасались очень тесно.

Научное, художественное, житейское мышление — испытывали насущную потребность в типологическом познании человека. Научную типологию характеров (темпераментов) знала уже античность. И. П. Павлов, излагая свое «учение о типах нервной системы», с восхищением упоминает античную теорию четырех темпераментов: «В вопросе о темпераментах общечеловеческий эмпиризм, во главе с гениальным наблюдателем человеческих существ — Гиппократом, как кажется, всего ближе подошел к истине. Это — древняя классификация темпераментов: *холерический, меланхолический, сангвинический* и *флегматический*».[1] Павлов также устанавливает четыре типа (применительно к нервной деятельности высших животных) — на основе экспериментально проверенных соотношений между *возбуждением* и *торможением*. Так Павлов сквозь многие века протягивал линию преемственности для своей системы и вообще для типологии, опирающейся на естествознание.

Начиная со второй половины XIX века возникают многочисленные попытки психофизиологической классификации человека. Ее осуществляли на основе различных признаков. Французский психолог Альфред Фулье, например, на основе интенсивности процессов распада и восстановления в тканях организма («Темперамент и характер»), Кречмер — на основе строения (конституции) человеческого тела, Фрейд — исходя из разновидностей детской эротики и т. д. В России на рубеже XIX и XX веков типологией личности занимался А. Ф. Лазурский, придававший решающее значение «нервно-психической энергии» человека с ее количественными колебаниями («Очерк науки о характерах»).

Советская психология рассматривала человека в его детерминированности общественными отношениями и условиями. Изучая образование характера, мотивацию поведения, она искала предпосылки прежде всего в различных формах человеческой деятельности. В советской науке типологию характера экспериментально разраба-

---

[1] И. П. Павлов, Избранные труды, М., 1954, с. 275.

тывали ученики Д. Н. Узнадзе на основе его теории установки.[1]

И Лазурский, и французские психологи (Фулье, Рибо и другие) в своей характерологии широко пользовались критерием преобладания той или иной из основных психических функций (мышление, чувство, воля). Этот критерий мы находим и в книге Юнга «Психологические типы», где он сочетал его с разделением людей на *экстравертов* (направленных вовне, на объект) и *интровертов* (устремленных вовнутрь, к субъекту). И те и другие бывают ***думающими, чувствующими, чувственными, интуитивными***. В сочетании с экстравертивностью и интровертивностью это дает ряд типологических форм, подробно разработанных Юнгом.[2]

Большая часть книги Юнга занята обширным обзором предшествующих систем классификации характеров — систем философских, богословских, психологических, психиатрических, эстетических, историко-биографических. Во всех случаях Юнг при этом пытается выявить противопоставление двух основных типов и истолковать эту бинарность в духе своей теории объектной и субъектной устремленности человека.

Именно так истолкованы средневековые споры между номиналистами и реалистами, учение Шиллера о наивной и сентиментальной поэзии и о двух человеческих типах — реалисте и идеалисте, учение Ницше об аполлоновском и дионисийском началах человеческого духа, попытки разделения людей на классиков и романтиков — в психологическом плане, теория Уильяма Джеймса, различавшего два основных характера — рационалиста и эмпирика.

Юнг при этом не останавливается на другом ключевом моменте типологии Джеймса — на его теории *доминанты* человеческого характера. Джеймс утверждал, что человек должен «искать спасения в развитии глубочайшей, сильнейшей стороны своего *я*. Все другие стороны нашего *я* призрачны, только одна из них имеет реальное основание в нашем характере...»[3] Характерный для эм-

---

[1] См.: В. Г. Норакидзе, Типы характера и фиксированная установка, Тбилиси, 1966.

[2] См.: C. G. Jung, Psychologische Typen, Leipzig und Stuttgart, 1925.

[3] Уильям Джеймс, Психология, Пг., 1922, с. 138.

пирической психологии XIX века интерес к отдельным, отвлеченным от целого элементам психики должен смениться изучением целостной психической структуры, организованной доминирующим признаком. Типология должна быть теперь типологией личности. В силу развивающейся тенденции к структурному пониманию человека возникает соотнесенность между психологической типологией и типологией историко-культурной. Останавливаюсь на этом не потому, чтобы эти методы и выводы были приемлемы по существу, но потому, что здесь особенно очевидна сопоставимость разных типологий.

Культурно-исторический подход к характеристике разных народов применил еще Гердер в своих «Идеях к философии истории человечества», имевших решающее значение для дальнейшего развития исторической мысли. Н. Я. Данилевский в книге «Россия и Европа», написанной в 1860-х годах с позиций позднего славянофильства, создал теорию, которая более чем на полвека предвосхитила столь нашумевшую книгу Шпенглера «Закат Европы». У Данилевского это типология ограниченного числа замкнутых в себе культур, переживших стадии созревания, расцвета и распада. В начале XX века Макс Вебер разрабатывает типологию религиозной этики, которая, согласно его идеалистической концепции, определяет этику хозяйственную — так, например, протестантский этический тип формирует типического человека современного капитализма.

В. Дильтей в своей «Описательной психологии», опубликованной в 1890-х годах, распространил культурологический подход на рассмотрение личности. Отвергая эмпирическую объяснительную психологию XIX века, Дильтей требовал изучения «главных типов целевой человеческой жизни, а также типов индивидуальностей». «Описательная психология» с ее интересом к структурной «связи душевной жизни» ставила перед собой задачи не только исторические, но и прямо эстетические. «Исследование...— писал Дильтей,— отображает основные типы течения душевных процессов; то, что великие поэты, в особенности Шекспир, дали нам в образах, оно стремится сделать доступным для анализа в понятиях».[1] Сознательное сближение культурологиче-

[1] В. Дильтей, Описательная психология, М., 1924, с. 58, 63.

ской трактовки человека с художественной присуще и другим мыслителям, испытавшим влияние школы Дильтея,— Кассиреру с его пониманием человека как существа, творящего символы, в особенности же Эдуарду Шпрангеру, который в книге «Формы жизни» различает шесть основных психологических типов: экономический, теоретический, эстетический, социальный, политический (человек власти) и религиозный.[1]

Психологии Шпрангера не только присущи эстетические тенденции, но он довел до предела и другую тенденцию, характерную для психологической типологии XIX века. Он прямо связал характерологию с теорией ценностей. По Шпрангеру, этика является формой всех духовных актов человека. А психологический тип определяется ценностью, для этого типа самой важной. Для экономического типа — это практические блага; для теоретического — познание; для эстетического — форма; для социального — благополучие других людей и т. д.

Для Шпрангера, для ряда психологов-персоналистов, выступивших начиная с 1930-х годов, определяющим признаком являлась ценностная ориентация человека. Это переосмыслило старый типологический критерий преобладания той или иной психической функции — ума, воли, чувства, чувственности. Предполагалось теперь, что для каждого типа реализация преобладающей в нем психической функции непосредственно связана с переживанием ценности, с фактом этическим и культурным.

Характерологические системы друг другу противоречат, но знаменательно — в интересующей меня связи,— что в них варьируются и по-разному преломляются несколько основных типов: эмпирический (практический), чувственный, эмоциональный, активный, интеллектуальный, идеологический, эстетический и проч. Предполагается, что в той или иной из этих сфер человек соответствующего склада находит реализацию основной направленности, основной ценностной ориентации своей личности. Направленность определяет любые ее проявления.

Эмоциональный человек — это не тот человек, который со страстью любит и ненавидит. Это свойственно

[1] См.: E. Spranger, Lebensformen, Tübingen, 1950.

и людям другого типа. Эмоциональный человек эмоционально ведет себя и совсем в других случаях. Вообще, чувством реагирует на мир, эмоционально работает, читает, эмоционально занимается хозяйством. Типологическая принадлежность человека подтверждается, проверяется на боковых направлениях, не магистральных по отношению к его господствующей установке. Важно, как человек относится к *другим* вещам и какого рода ценности он из них извлекает.

Так и чувственный человек чувствен в самых разных своих восприятиях — в своем отношении к еде, к природе, искусству, к предметному миру. Чувственный человек может испытать особое удовольствие оттого, что у него хорошо начищены сапоги. И тут сразу возникает Стива Облонский. «Одевшись, Степан Аркадьевич прыснул на себя духами, вытянул рукава рубашки, привычным движением рассовал по карманам папиросы, бумажник, спички, часы с двойной цепочкой и брелоками и, встряхнув платок, чувствуя себя чистым, душистым, здоровым и физически веселым, несмотря на свое несчастье, вышел, слегка подрагивая на каждой ноге, в столовую, где уже ждал его кофей и, рядом с кофеем, письма и бумаги из присутствия».

Человек, управляемый идеями, воплощен для нас героями Достоевского. Интеллектуальный человек — это герой Пруста, которого раздражает присутствие любимой женщины, потому что своим присутствием она мешает ему о ней думать. Если он чувствен, то потому, что для его концепций нужен предметный опыт, а чувственность — хороший проводник опыта. Это чувственность, снятая интеллектуальной символикой. Единственное оправдание для этого человека — быть писателем. Для него это высший труд, требующий всех жертв и сил и наказывающий ленивца никогда не утихающим раскаянием. Непрестанное раскаяние гложет прустовского героя, покуда он не начинает писать. Но они (прустовский герой и Пруст) начинают не так, как активный человек Толстой, которому естественно и необходимо реализовать свою мысль для всеобщего сведения,— они начинают писать, потому что для них искусство — это возможность разрешить противоречие между ускользающим прошлым и неуследимым настоящим, единственный способ переживания действительности.

Герои Толстого, Достоевского, Пруста совсем не подходят под понятие литературного типа, но они соотносятся с типологией человека, и научной, и той житейской типологией, без которой невозможно общение и взаимное понимание людей.

Типология литературных персонажей имеет дело с их структурой и тем самым с формами их поведения. Для литературы нового времени одна из решающих форм — это речевое поведение героя. Ему и посвящена следующая глава этой книги.

Глава четвертая

ПРЯМАЯ РЕЧЬ

1

Среди всех средств литературного изображения человека (его наружность, обстановка, жесты, поступки, переживания, относящиеся к нему события) особое место принадлежит внешней и внутренней речи действующих лиц. Все остальное, что сообщается о персонаже, не может быть дано непосредственно; оно передается читателю в переводе на язык слов. Только строя речь человека, писатель пользуется той же системой знаков, и средства изображения тождественны тогда предмету изображения (слово, изображенное словом). Прямая речь персонажей обладает поэтому возможностями непосредственного и как бы особенно достоверного свидетельства их психологических состояний.

Реализм XIX века предложил читателям героев, которые разговаривают *как в жизни*. Такова установка — очень существенная для всей поэтики реализма. Но не следует понимать ее буквально. В литературном произведении не говорят как в жизни, потому что литературная прямая речь организована. Она представляет собой художественную структуру, подчиненную задачам, которых не знает подлинная разговорная речь. Любое — даже самое натуралистическое — изображение прямой речи условно (в большей или меньшей степени). Уже в диалогах персонажей романов XIX века нередко фиксировались признаки устной речи: отрывочность, повторения, инверсии, пропуски смысловых звеньев, отклонения от грамматических правил. Но все это именно отдельные признаки, сигналы, сообщающие читателю, что действующие лица разговаривают *как в жизни*. Никто, кажется, не ставил себе цели действительно *услышать* и воспроизвести разговорную речь. К тому же устную речь мы далеко не всегда слышим адекватно, мы непро-

извольно ее «исправляем», даже в процессе стенографической записи. Литература никогда практически не пыталась изобразить устную речь в подлинной ее дезорганизованности, со всей ее трудноуловимой смысловой спецификой.[1] Об этом в структурном мире художественного произведения читателю давали только понять — намеками, отдельными признаками.

Условность речи литературных героев имеет свои градации — от явной, подчеркнутой условности стихотворной трагедии или комедии до скрытой условности того индивидуального речевого образа, которым облекала своих персонажей социально-психологическая литература XIX века. В художественной прозе вырабатываются некие нормы естественного диалога, модели литературной разговорной речи. Подобные модели существуют и в драматургии; мы встречаемся с ними у Тургенева, Островского, Сухово-Кобылина и в бытовой драме и комедии наших современников. Они обладают рядом синтаксических, лексических, даже фонетических признаков устной речи, но всегда в условном к ней приближении, всегда в пределах, ограниченных требованиями художественной структуры, закономерностями ее восприятия.

Эти пределы особенно очевидны, если сравнить литературный диалог с магнитофонными записями подлинной разговорной речи. В сборнике «Русская разговорная речь» представлены подобные записи самых разнообразных диалогов и полилогов. Вот, например, фрагмент магнитофонной записи разговора за обедом в семье научного работника. Речь идет о грибах, которыми угощают обедающих. Сохраняю принятую в сборнике форму синтаксического членения.

«— А это что /другие районы/ да?

— Да-а//

— Другие наверно//

---

[1] О «позитивном смысле деструктурированности» устной речи, о признаках, из которых слагается ее «антиструктурирующая направленность», см.: Б. М. Гаспаров, Устная речь как семиотический объект. — В кн.: Семантика номинации и семиотика устной речи, Тарту, 1978. В 1960—1970-х годах у нас появился ряд работ, исследующих специфику синтаксиса, фонетики, семантики разговорной речи. См., например, сб. «Русская разговорная речь» под ред. Е. А. Земской (М., 1973); выпуски «Теория и практика лингвистического описания разговорной речи» (Горький) и др.

— Они сюда... к Неве/
— Да//
— а мы-ы... к Ладоге//
— Ну и они к Ла...
— Они у Ладоги/ и мы у Ладоги//
— Тоже к Ладоге... у Ладоги// Да// Только не с того конца//
— Да/ но разные мес... разные концы Ладоги//
— Ну так что/ берите хлеба / берите...
— (Я вот еще немножко грибочков?)//
— Есть надо конечно//
— Очень вкусные грибы//
— Копчен(ое?) (нрзбр.) (*что-то предлагает гостям*)
— Это еще надо знать еще как делать наверно.../ да?
— Ой и еще Кирилл надо знать места// Вот с Романом идешь/ и говорит иди туда/ там белые/ точно//
— Да?
— Приходишь белые// Иди туда/ там рыжики/ приходишь там рыжики//»

Далее разговор переходит на тему защиты диссертации одним из присутствующих.

«— А мне ничего не говорили// Не-не-не// Мне как раз наши.../ наш весь Совет все наши/ ну кто что-то... разбирался/ говорил что защищайся...
— И мне так в секторе-то говорили// А это уже (проглатывает кусок) по другим каналам//
— Ну и (что?)/ он написал чего?
— На восьми страницах через один этот самый...
— Интервал//
— через один перекат/ мел... мелким шрифтом// на машинке//
— О/ у меня на пятнадцати страницах// *(смех)* Ах мелким/ да? *(оживление)*
— Ну... ну через один перекат// м-м в общем...
— Ну значит вот так же как у меня//
— всё он там/
— Да это конечно// Нервотрепки много// Потом уж как-то забывается наверно//» [1]

Теперь представим себе написанную подобным образом пьесу.

---

[1] «Русская разговорная речь. Тексты», под ред. Е. А. Земской и Л. А. Капанадзе. М., 1978, с. 161, 163.

Организованный характер литературных воспроизведений разговорного слова особенно очевиден, если обратиться к мемуарной, вообще документальной прозе. Именно здесь, казалось бы, должно иметь место близкое воспроизведение подлинных разговоров действительно существовавших людей. На самом деле имеет место совсем другое. По памяти разговор нельзя точно восстановить не только через десятки лет (так иногда пишутся мемуары), но и через самый короткий срок.[1] Реальное синтаксическое движение устной речи обычно вообще не запоминается; память его выравнивает. Содержание сказанного запоминается в общих очертаниях и воспроизводится с большей или меньшей мерой приближения — в зависимости от давности, от силы памяти, от разных других обстоятельств.

Притом у мемуариста есть свои задачи и установки — идеологические, литературные, личные, согласно которым он перерабатывает свой материал, в том числе разговоры — свои и чужие. Стиль мемуариста иногда прямолинейно, иногда более сложным и противоречивым образом, но всегда соотнесен с литературными стилями его времени. И писательская манера (если мемуарист — писатель) накладывает свою печать на воспроизводимые речи действующих лиц.

В документальной прозе — как и в художественной — прямая речь выступает в самых разных формах, видоизменявшихся вместе с литературными методами. Например, во французских мемуарах XVII века преобладает — иногда всецело господствует — повествование. Прямая речь растворяется в нем, дается цитатно или предстает в виде реплик, стилистически неотличимых от авторского повествования. Все это черты, присущие и роману эпохи.

Впрочем, и в позднейшее время мы встречаемся с мемуарами, в которых прямая речь вытеснена повествованием и авторским анализом. В русской литературе к этому типу принадлежат, например, такие знаменитые образцы мемуарного жанра, как «Воспоминания» Вигеля, как «Замечательное десятилетие» Анненкова. В них

[1] Чрезвычайно, разумеется, возрастает достоверность разговоров, сразу же записанных. Но, вероятно, и Эккерман заботился о верной передаче мыслей Гете, а не о точном воспроизведении его устной речи.

почти отсутствуют попытки воспроизведения устной речи. Зато в мемуарах Короленко («История моего современника») прямая речь действующих лиц строится по тому же принципу, что и в его художественных произведениях. Это относится и к автобиографической прозе Горького.

Герцен также работал *как писатель* над многочисленными диалогами «Былого и дум». Он нисколько этого не скрывает, изображая во всех подробностях и оттенках разговоры, от которых его отделяют десятилетия, воспроизводя с такой же наглядностью разговоры, при которых он не присутствовал. Вот одна из подобных заочных сцен. В четвертую часть «Былого и дум» включен «Эпизод из 1844 года» — история женитьбы В. П. Боткина на юной француженке Арманс, работавшей швеей в модном магазине на Кузнецком. На пароходе новобрачные разошлись в оценке романа Жорж Санд «Жак».

«Умирающая от морской болезни Арманс собрала последние силы и объявила, что мнения своего о Жаке она не переменит.

— Что же нас связывает после этого? — заметил сильно расходившийся Боткин.

— Ничего, — отвечала Арманс, — et si vous me cherchez querelle, так лучше просто расстаться, как только коснемся земли.

— Вы решились? — говорил Боткин, петушась.— Вы предпочитаете?..

— Все на свете, чем жить с вами; вы несносный человек — слабый и тиран!

— Madame!

— Monsieur!

Она пошла в каюту, он остался на палубе. Арманс сдержала слово: из Гавра уехала к отцу... и через год возвратилась в Россию одна...»

Ни Боткин, ни Арманс не разыгрывали в лицах перед Герценом эту сцену. Герцен создал ее, исходя из каких-то известных ему фактов и из своего представления о характерах действующих лиц. Этот отточенно-литературный диалог Герцен открыто включает в мемуарный текст, потому что для него «Былое и думы» — организация и структурная переработка действительно бывшего. Работая над речью героев «Былого и дум», Герцен явно исходил из того, как *должны* говорить люди

той или иной исторической формации, социального склада — крепостные слуги и жандармы, вятские чиновники и Грановский.

Замечательный в этом отношении опыт — изображение речи отца Герцена Ивана Алексеевича Яковлева. В проникнутой историзмом книге Герцена старик Яковлев — исторически конкретный символ русского аристократического вольнодумства XVIII века. Это сочетание скептицизма и дворянской спеси, крепостнических навыков и пренебрежения к русской культуре. Речь Ивана Алексеевича, с налетом архаичности, со смесью иноязычия и просторечия, с капризными и старчески брюзгливыми интонациями, — блистательное достижение Герцена-стилиста.

В 1840-х годах Яковлев продавал М. Ф. Орлову тверское имение. Орлов сообщил, «что он ему показывал на плане лес, но что этого леса вовсе нет.

— Ведь вот — умный человек,— говорил мой отец,— и в конспирации был, книгу писал des finances, а как до дела дошло, видно, что пустой человек... Неккеры!»

Здесь в одной фразе сосредоточены многие социально-характерные оттенки. Почти «простонародный» оборот — *а как до дела дошло*, и тут же иностранные слова, чуть только разговор коснулся «материй важных»,— *des finances, в конспирации*. Употребление слова *конспирация* здесь архаическое, вместо русского — *заговор*. Яковлев едва ли сочувствует идеям и делам декабристов, но для старого вольнодумца участие в конспирации — это признак *ума*.

В речь Яковлева вкраплены французские слова или русские слепки французских слов. Герцен при этом совсем не боится, что условность диалога разрушит мемуарную подлинность «Былого и дум», настолько не боится, что — как впоследствии Толстой — вводит иногда отдельные французские слова (знаки лексической характеристики персонажа) в разговоры, которые заведомо должны были целиком происходить по-французски.

Вот, например, диалог Ивана Алексеевича Яковлева и французского актера Далеса, приглашенного давать Герцену уроки декламации.

«— Я так и думал,— заметил ему мой отец, поднося ему свою открытую табакерку, чего с русским или

немецким учителем он никогда бы не сделал.— Я очень хотел бы, если б вы могли le dégourdir un peu,[1] после декламации немного бы потанцевать.

— Monsieur le comte peut disposer de moi».[2]

В главе XXVI «Былого и дум» Герцен изобразил сверстницу и приятельницу своего отца — Ольгу Александровну Жеребцову (она была сестрой последнего фаворита Екатерины II — Платона Зубова). Разговоры Жеребцовой у Герцена заставляют вспомнить исторические анекдоты и портретные зарисовки из «Старой записной книжки» Вяземского, пушкинский «Table-talk» и в особенности «Разговоры Загряжской».

В 1830-х годах Пушкин записывал фрагменты устных рассказов Наталии Кирилловны Загряжской, некогда фрейлины дворов Елизаветы Петровны и Екатерины II. Смесь иноязычия, французского остроумия и русской старинной «простонародности» представлена здесь с необычайной остротой.

«Orloff était régicide dans l'âme, c'était comme une mauvaise habitude.[3] Я встретилась с ним в Дрездене, в загородном саду. Он сел подле меня на лавочке. Мы разговорились о Павле I. «Что за урод? Как это его терпят?» — «Ах, батюшка, да что ж ты прикажешь делать? ведь не задушить же его?» — «А почему ж нет, матушка?» Трудно сказать, что здесь воспроизведение подлинной речи, а что тончайшая пушкинская стилизация, пушкинское проникновение в языковую плоть разных исторических культур.

В своих «Воспоминаниях о Блоке», оправдываясь перед читателями в том, что он не приводит подлинные слова Блока, Андрей Белый писал: «Я слышу: устраните себя, дайте вместо себя покойного. И — нет, не могу. ...На расстоянии восемнадцати лет невозможно восстановить слова и даже внешнюю линию мысли, не привирая, — а привирать не хочу. ...Теперь, когда хочу воспроизвести слова А. А., я с глубоким удивлением, досадой, отчаянием даже вижу, что они все канули в безгласную бездну забвения. Зато итог сказанного, жест сказанно-

---

[1] Сделать его поразвязнее (франц.).

[2] Граф может мною располагать (франц.).

[3] Орлов был в душе цареубийцей, у него это было вроде дурной привычки (франц.).

го — передо мною стоят, как живые отчетливые фотографии, я не имею даже права сказать себе: «отчего я не записал этих слов тогда еще». Если бы я их записывал, вытаскивая исподтишка книжечку, как это делали иные из посетителей Л. Толстого, то никогда между мной и А. А. не произошло бы тех незабываемых жизненных минут...»[1]

Здесь любопытно упоминание о вытаскивавших книжечку посетителях Льва Толстого. Не знаю, кого именно имел в виду Белый, но вот что рассказывает Гольденвейзер в предисловии к первому изданию своей книги «Вблизи Толстого»: «Записывал я обычно так: я всегда имел при себе карандаш и небольшие листки бумаги, на которых сейчас же, отойдя в сторонку или незаметно под столом, иногда даже в кармане, сокращенно записывал слова Льва Николаевича и реплики других. Думаю, что Лев Николаевич ни разу не заметил, что я записываю... Слова Льва Николаевича я старался записывать, сохраняя особенности его устной речи, не сглаживая естественные в разговоре синтаксические неправильности, повторения, необычную расстановку слов... Хочется надеяться, что мне удалось хоть кое-где сохранить живую речь Льва Николаевича, часто совсем непохожую на его своеобразный писательский стиль».[2]

Текст воспоминаний не свидетельствует, однако, об удаче этого опыта. Речи Толстого вполне упорядочены и звучат в достаточной мере книжно. Например: «Я с радостью чувствую, что совершенно потерял способность интересоваться всем этим. Прежде, я помню, испытывал тщеславное чувство, радовался успеху. А теперь — и я думаю, что это не ложная скромность,— мне совершенно все равно. Может быть, это оттого, что слишком много испытал успеха. Как сладкое: поешь слишком много и пресытишься. Одно только мне радостно: во всех почти письмах, приветствиях, адресах — все одно и то же, это просто стало трюизмом, что я разрушил религиозный обман и открыл путь к исканию истины. Если это правда, то это как раз то, что я и хотел и старался всю жизнь делать, и это мне очень дорого».

---

[1] «Записки мечтателей», № 6, Пб., 1922, с. 79—81.

[2] А. Б. Гольденвейзер, Вблизи Толстого, М.—Л., 1959, с. 33—34.

А вот у Горького Толстой разговаривает совсем не так, как у Гольденвейзера или у Гусева.

«— Карамзин писал для царя, Соловьев — длинно и скучно, а Ключевский для своего развлечения. Хитрый: читаешь — будто хвалит, а вникнешь — обругал.

Кто-то напомнил о Забелине.

— Очень милый. Подьячий такой. Старьевщик-любитель, собирает все, что нужно и не нужно. Еду описывает так, точно сам никогда не ел досыта. Но — очень, очень забавный». [1]

Гольденвейзер, вероятно, не знал, как трудно передать «живую речь». Это знал Горький. Он записывал Толстого как писатель, ощущая форму его слова.

Мемуарная и документальная литература, а тем более литература вымысла не воспроизводит устную речь — она ее моделирует. И конечно, не только ее синтаксический строй и лексическую окраску, но и смысловую направленность — ее целевые установки и психологические мотивы. Литература по-разному решает задачи освоения и претворения психологической материи разговора.

2

Литература всегда имела дело с конфликтами человека, с отношениями между людьми. Поэтому, соотнося прямую речь персонажей с подлинной устной речью, мы сталкиваемся прежде всего с проблемами диалога, хотя бы обмена репликами, наконец монологических высказываний, рассчитанных на слушателя. В самой действительности существуют своего рода жанры речевого общения — их изучает современная социолингвистика. Она определяет социальную ситуацию общения в разных ее объемах — от самых общих предпосылок эпохи вплоть до ситуации данного момента, данного разговора. Наряду с ситуациями сугубо индивидуальными, случайными существуют и типовые, со своими относительно устойчивыми темами; их порождают условия встречи, ее цель, социальные роли ее участников.

Устойчивость этих типовых форм имеет свою градацию — от более или менее непредрешенного обмена реп-

---

[1] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти тт., т. 14, М., 1951, с. 257.

ликами при встрече знакомых до форм жестко регламентированных, например экзамен, прием у должностного лица, беседа врача с пациентом и проч. Но и такие, казалось бы, несвязанные формы речевого общения, как, например, разговор в гостях, имеют свои наборы стандартных тем: злободневные политические и общественные дела, искусство, театр, события из жизни присутствующих, сплетни и т. п., издавна служившие предметом изображения в романах.

Время изменяет не только типовую тематику бытовых диалогов — оно отменяет самые диалогические ситуации и создает новые. Многие формы изменились и изменяются у нас на глазах. Рост жилищного строительства все больше будет вытеснять из нашего быта ситуацию разговора на коммунальной кухне. Между тем эта ситуация речевого общения имела свою сложную типологию, свои речевые стандарты — от хозяйственных ссор и препирательств до обсуждения насущных жизненных проблем. Уходит из быта классический русский разговор в железнодорожном вагоне; уходит не только потому, что воздушное или автомобильно-автобусное сообщение создало совсем другие формы дорожного общения, но и потому, что вагонный разговор заглушило радио. Предполагается, что пассажир не разговаривает, а слушает.

Возникли диалогические ситуации, которых не знала классика XIX века, — разговоры на пляже, в спортивной раздевалке, в библиотечной курилке, в домах отдыха.

Применительно к любой ситуации речевого общения — случайной или стереотипной — возникает вопрос о *мотивах*, существеннейший для художественной прозы, в особенности для прозы с установками социально-психологическими, тем самым с установкой на детерминированность всего совершающегося. Мотивы и цели речевого высказывания определены его социальным назначением. Классификация их является условной, абстрагирующей, потому что в живом общении мы, конечно, имеем дело не с чистыми видами мотивации, но со скрещением всевозможных целей и импульсов.

Психологические мотивы особенно ясны в речи практически коммуникативной, содержащей целенаправленную информацию (иногда и дезинформацию), приказ

или призыв. Это слово, наглядно изменяющее окружающий мир, неотступно сопровождает процессы труда, управления, общения между людьми — делового, профессионального, личного. Практические цели высказывания не всегда, впрочем, выявлены прямо; они бывают скрыты под другими словесными масками.

Речевое общение может быть лишено практической направленности, целесообразного результата, а в то же время быть социально обязательным, предписанным нормами внешнего мира. Это слово в широком смысле этикетное — от ритуальных его форм, разработанных для всевозможных церемоний, до обязательных разговоров на встречах, приемах, наконец просто в гостях. При самых случайных встречах или совместном пребывании людей разговоры в известном смысле могут быть этикетными. Их тогда порождает запрет молчания — молчать неловко, не принято, молчанием можно обидеть.

В ситуации разговора социально обязательного, притом лишенного практических задач, подыскивать оригинальные темы трудно. Поэтому для подобных диалогов и полилогов в таком ходу устоявшиеся шаблоны — разговор о погоде, о здоровье, о текущих новостях или общих знакомых.

Внешний мир требует от человека высказываний практически коммуникативных или этикетных. Наряду с этим исходящие извне воздействия побуждают человека к автоматической, рефлекторной речевой реакции. У нас до сих пор мало работ, посвященных специально психолингвистическому изучению диалога. Исследователи, касающиеся этих вопросов, и сейчас обращаются к статье Л. П. Якубинского «О диалогической речи», написанной еще в начале 1920-х годов.[1] Якубинский отмечает в ней важность и неразработанность вопроса «о

---

[1] Позднее проблемы диалога исследовались в работах: А. Холодович, О типологии речи. — В кн.: Историко-филологические исследования, М., 1967; Н. Д. Арутюнова, Некоторые типы диалогических реакций и «почему»-реплики в русском языке (НДВШ, Филологические науки, 1970, № 3); А. Балаян, Проблемы моделирования диалога. — В кн.: Материалы 3-го Всесоюзного симпозиума по психолингвистике, М., 1970. Американская работа Дж. Джеффи и С. Фельдстайна «Rhythms of Dialogue» (New York, 1970) основывается на исследовании ритмических факторов диалога, отвлеченных от его содержания.

целях речевого высказывания»; он рассматривает, однако, не столько сознательные его мотивы и цели, сколько психофизиологические и бытовые механизмы, порождающие диалогическое общение. Якубинский придает решающее значение автоматизму этого общения, его бытовым шаблонам, его рефлекторности (не столько цели, сколько причины высказывания), способности «речевой акции вызывать речевую же реакцию, причем это обстоятельство часто имеет почти рефлекторный характер. Подобно тому как вопрос почти непроизвольно, «естественно», в силу постоянной ассоциации между мыслями и выговариванием, рождает ответ... подобно этому и всякое речевое раздражение... возбуждая, как свою реакцию, мысли и чувства, необходимо толкает организм на речевое реагирование».[1]

Л. П. Якубинский блестяще исследовал этот аспект диалогической речи, его необходимо учитывать, но ошибочно было бы сводить к рефлекторности все механизмы диалога. Формы диалога, изученные Якубинским,— это простейшие его формы (именно потому очень существенные), над которыми надстраивается многое и многое в процессе человеческого общения.

Речевые акции и реакции человека обусловлены извне, воздействиями и требованиями окружающей действительности. Наряду с этим устная речь человека обусловлена и неизбывной для него потребностью объективации в произнесенном слове всевозможных внутренних содержаний. Классифицируя формы поведения человека на основе его потребностей, Д. Н. Узнадзе

---

[1] Л. П. Якубинский, О диалогической речи. — В кн.: Русская речь, сб. 1, Пг., 1923, с. 134.

Отправляясь от статьи Якубинского, А. А. Леонтьев пишет о реактивности диалогической речи: «Ответ собеседника в большом числе случаев представляет собой перефразировку, а то и повторение вопроса или замечания: Холодно. — Да, морозец! Ты домой? — Домой, конечно. Ну и что? — Да ничего, и т. д. ... В сущности, диалогическая речь строится по схеме «стимул — реакция» (и, в частности, в ней отсутствует предварительное программирование). Реплика первого собеседника чаще всего допускает сравнительно небольшое число возможных ответов, во всяком случае по содержанию. «Речевая функция» второго собеседника сводится к выбору наиболее вероятного из этих возможных ответов — в данной ситуации и для данного субъекта (один ответил: — Да, морозец! — Другой в той же ситуации: — Брр!)» (А. А. Леонтьев, Функции и формы речи. — В кн.: Основы теории речевой деятельности, М., 1974, с. 251—252).

различал поведение экстрагенное, определяемое извне предметом, на который оно направлено, и интрогенное, определяемое изнутри потребностью в активности, в применении энергии. Интрогенные формы поведения — это активизация внутренних сил (у детей — это игра), реализация моторных и психических функций человека, которая сама по себе является настоятельной его потребностью.[1] Поведение, вызванное интрогенными побуждениями, реализуясь вовне, вступает в общую социальную связь.

Речевое поведение человека также имеет своего рода интрогенные формы. Речь может быть вызвана внутренней потребностью в активности, в применении энергии, в заполнении вакуума, которого не выносит человек. Она может оказаться как бы самым доступным заменителем действия, иногда беспредметным. Для защиты от бездействия, скуки, пустоты годится иногда что угодно — каждое восприятие, любые воспоминания, ассоциации, всплывшие на поверхность фрагменты неиссякающего потока внутренней речи.

«Рефлекторная» диалогическая речь возникает не только из потребности репликой отзываться на реплику, но возникает и самопроизвольно из безостановочно работающей внутренней речи («мысли вслух», которые иногда так удивляют неподготовленных к ним собеседников), из случайных впечатлений, попадающих в поле сознания, — так внезапно обращают внимание собеседника на детали пейзажа или внешность встречного прохожего.

Человек непрерывно перерабатывает свою жизнь во внутреннюю и внешнюю речь; и внутренняя речь неудержимо стремится воплотиться вовне. Здесь имеет место, конечно, не только простейшая рефлекторная активизация речевой энергии. Человек стремится объективировать в слове самые важные, актуальные для него состояния своего сознания, в том числе всевозможные эмоции и аффекты, которые в особенности нуждаются в непосредственном словесном воплощении. Эмоция выражается кратчайшим восклицанием, междометием, но она же умеет находить для себя развернутые, сложные,

---

[1] См.: Д. Н. Узнадзе, Формы поведения человека. — В кн.: Психологические исследования, М., 1966.

иногда обходные формы. К искусной и неискусной маскировке прибегает человек, удовлетворяя потребность в разговоре о предметах своей любви, восхищения, ненависти, ревности, зависти.

Воплощения в слове, наряду со страстями, ищут и другие содержания сознания — интеллектуальные, эстетические. Устная речь — средство реализации интересов, способностей, возможностей, всего ценностного мира личности. Научно-логические и художественные способности человека находят свое выражение в зафиксированных формах речи. Но и спонтанная устная речь содержит потенции научного и поэтического мышления, следовательно могущественные творческие возможности.

Разговор, как и всякое поведение, детерминирован, но закономерности эти скрыты от разговаривающих. Им кажется, что они совершают акт, почти независимый от сопротивления объективного мира, тяготеющего над каждым *поступком*. Любовь и тщеславие, надежда и злоба в разговоре находят реализацию, порою призрачную. За чашкой чая или бокалом вина берутся неприступные рубежи, достигаются цели, которые в мире поступков стоят долгих лет, неудач и усилий. Разговор — своего рода исполнение желаний.

Человек утверждает свои ценности, объективируя их в слове; тем самым он самоутверждается. Самоутверждение личности осуществляется в ее поведении, в том числе в ее речевом поведении. Произносимое слово в этом плане одно из самых сильных средств. Речевые высказывания, порожденные самыми разными мотивами, возникшими на самых разных социальных и психических уровнях, пронизаны напряжением борьбы, которую ведет человек за свое место в жизни, за свои интересы и свои идеалы.

Наряду с положительными формами защиты своих жизненных позиций возможны и негативные, обходные. Опрокинутой формой самоутверждения является, например, всяческое юродство, самоуничижение, надрыв. Человек ищет выхода из своей ущербности, создавая эстетику и идеологию этой ущербности. Такова позиция, в частности речевая позиция, героя «Записок из подполья» и многих других персонажей Достоевского.

Самоутверждение может быть прямым, выраженным в хвастовстве — откровенном или закамуфлированном, — в осуждении ближнего (с подразумеванием — я лучше), в разговоре о себе, своих делах, переживаниях, здоровье, семье и прочем. Но неприкрытые формы самоутверждения в обществе, собственно, запрещены, и разговор о себе обычно предстает в более или менее центробежном виде, в разной степени удаленности от первоначального личного мотива. Искусство светского разговора отчасти и состоит в том, чтобы субъективно интересное подать слушателям в качестве объективно интересного.

Когда темы действительно глубоко уходят в объективно значимое, личность утверждает себя косвенно, опосредствованно через познавательные, через эстетические возможности разговора. Устное слово тем самым становится прототипом научной и художественной деятельности человека, проводником вечной его потребности в обнародовании своих мыслей, познаний, своего творчества. В произнесенном слове личность приобщается тогда ко всеобщим, внеположным ценностям, через них утверждая свою собственную ценность; для нее в то же время радостен самый процесс применения своей духовной энергии.

Наконец, мотивом высказывания может стать эстетическое переживание самой словесной формы. В той или иной мере оно присутствует и в самом обычном диалоге: образная речь, шутки, остроты и проч. Но диалог может превратиться в род специально эстетической деятельности. Такова, например, культура светского разговора. Разные эпохи, разная социальная среда порождали мастеров разговора — от деревенских краснобаев до салонных говорунов и остесловов.

Художественные возможности устной речи отчетливо раскрываются в рассказывании *интересных историй*. Помимо словесного оформления здесь существенно построение, развертывание сюжета. Творческое удовлетворение сочетается у рассказывающего или ведущего искусный диалог с чувством своей власти над слушателями, над их вниманием, над их реакциями, эмоциональными, интеллектуальными. Вот почему человек часто с меньшей охотой выслушивает неизвестные ему

интересные сведения, нежели сам сообщает даже то, что слушателям его уже хорошо известно.

Одним из способов самоутверждения личности является словесное самомоделирование, и этой задаче также служит диалогическая речь. Человек разыгрывает в слове свои социальные и психологические роли. Его реплики ориентированы на построение определенного образа, что также является деятельностью в своем роде эстетической.

Даже столь беглый обзор напоминает о множестве жизненных функций устной речи: речь практически целенаправленная, речь рефлекторная и этикетная, речь, обнаруживающая эмоции и реализующая интеллектуальные, идеологические ценности, речь, переживаемая в своей эстетической оформленности и служащая самоутверждению и самоосознанию личности.

Перед нами многообразие пересекающихся между собой мотивов речевого высказывания. Их отражение в литературе, однако, не было прямым и непосредственным. В литературном диалоге персонаж подавал свою реплику, потому что писателю нужно было дополнить изображение характера или миропонимания данного лица, или высказать его устами свое, авторское мнение, или изобразить среду и нравы, или подтолкнуть развитие событий. Сюжетные и характерологические мотивировки овладевали психологическими мотивами разговорного слова.

Литературные формы и функции прямой речи претерпели притом глубокие изменения. Многовековой затрудненный путь потребовался для того, чтобы мог возникнуть умышленно бессвязный, исполненный подводных течений диалог прозы XX века.

По поводу «возможных тенденций динамического взаимоотношения чужой и авторской речи» В. Волошинов (М. М. Бахтин) писал: «...Мы можем отметить следующие эпохи: *авторитарный догматизм*, характеризующийся линейным и безличным монументальным стилем передачи чужой речи (средневековье); *рационалистический догматизм* с его еще более отчетливым линейным стилем (XVII и XVIII век); *реалистический* и *критический индивидуализм* с его живописным стилем и тенденцией проникновения авторского реплицирования и комментирования в чужую речь (конец XVIII и XIX век)

и, наконец, *релятивистический индивидуализм* с его разложением авторского контекста (современность)».[1]

Здесь, в частности, отмечено, что стилистическое и интонационное единообразие, неотделенность от авторского слова, иллюстративность — все эти черты прямой речи средневековой литературы (русской и западноевропейской) в какой-то, разумеется, видоизмененной форме присущи и высокой прозе эпохи господства рационализма, даже аналитическому роману. В «Принцессе Клевской» мадам де Лафайет персонажи разговаривают много. Но разговоры их не предмет, а лишь средство анализа. Авторское повествование плавно входит в прямую речь и вновь из нее выходит, как бы этого не замечая. Речи героев сохраняют интеллектуальную ясность, логическое изящество при любых обстоятельствах — в пылу любовных объяснений, на смертном одре (предсмертное обращение принца Клевского к жене, которую он подозревает в измене). Даже в «Адольфе» Бенжамена Констана, написанном уже в начале XIX века, прямая речь — только нейтральный проводник психологической борьбы между героем и героиней.

Сентиментализм, смыкающийся с Просвещением, сохранил и в изображении прямой речи рационалистические черты — логическую прозрачность, стилистическую нерасчлененность авторской и чужой речи и прочее. Но появилось и новое. Сентиментализм, не отрываясь от рационализма, применял его методы к другому материалу, к страстям и чувствам другого социального качества. Появился отчетливо выраженный эмоциональный тон, особая экспрессия чувствительной души, общая для речи автора и речи героя, — героя, посредством которого литература познавала душевную жизнь в высших ее проявлениях. Комический персонаж сентиментально-просветительской, впоследствии и романтической прозы существовал по другим законам, преемственно связанным с традицией низших жанров классицизма. В прямую речь комического персонажа прозы — как и в речь персонажа классической комедии, позднее мещанской драмы — проникало бытовое, социально характерное.

Это относится и к русской сатире и русской комедии

---

[1] В. Н. Волошинов, Марксизм и философия языка, Л., 1930, с. 121.

второй половины XVIII века. Русские сатирические журналы уделяли много внимания критическому изображению прямой речи. Таков, например, «Опыт модного словаря щегольского наречия» в новиковском «Живописце» 1772 года: «Мужчина, притащи себя ко мне, я до тебя охотница. Ах, как ты славен! Ужесть, ужесть, я от тебя падаю!.. Ах... ха, ха, ха... Ах, мужчина, как ты забавен! Ужесть, ужесть; твои гнилые взгляды и томные вздохи и мертвого рассмешить могут. Ах, как ты славен, бесподобный болванчик!»

Натуралистическая «живописность» русской сатиры XVIII века доходила даже до опытов фонетического воспроизведения осмеиваемой речевой манеры. Например, в комедии А. Копьева «Что наше, тово нам и не нада» (1794):

«Княиня *(испугавшись)*: Ах, матуська! Сьто йта, паскари... ай! муха...

Machmere: Ах, мать ма! што йта за беда? Ну, правались ана акаянна! Ат тебя я эту пракляту девятку залажила, бог знат куды, да што у вас там?

Княиня: Ницево-с... ох, тиотуська, как вы скусьны! Мавруся!

Мавруша: Чево-с?..

Княиня: Так ницево, дусинька Мавруся! Пади сюды!

Мавруша *(подходит к ней)*: Што, ma cousine?

Княиня: Да сьто ты пристала ка мне? Пади проць!

Мавруша: Да вить вы сами кликали: ах, ma cousine, знаете, шта вы севодни больше блажите, нежели обыкновенно!» [1]

Так ведут себя «низкие» персонажи комедийно-сатирических жанров. Для речей же высоких героев дореалистической прозы и для авторской речи существует единая стилистика. И это закономерно, ведь автор и несущий основную идеологическую нагрузку герой принадлежат к одному пласту культуры, обладают тем же строем духовной жизни. Внутренняя речь героя столь же условна, как внешняя, и потому представляет собой ее стилистическое подобие.

---

[1] «Что наше, тово нам и не нада». Комедия в одном действии, сочиненная А. Копиевым, СПб., 1794, с. 15—16.

Таков романтизм, и только в позднем романтизме кристаллизуются элементы нового, на смену идущего направления; отсюда и новые формы прямой речи — характерной, дифференцированной, исторически и социально окрашенной. В романах Вальтера Скотта, в историческом романе французских романтиков диалог приобретает существенное значение. Сложна и многопланна диалогическая ткань в «Соборе Парижской богоматери» Гюго (1831). Социально дифференцированная речь бродяг и нищих, буржуа, судейских, дворян XV века, гротескно и жестко очерченная речь короля Людовика XI и тут же безумная патетика монологов демонического героя Клода Фролло. Речи Клода Фролло, с его словарем католического священника и ученого-алхимика, исторически отмечены, но скрещиваются они с внеисторическим языком Эсмеральды. Это идеальное слово, призванное лишь обнаружить идею жизнеутверждающей красоты и идею народности, отвлеченной от ее эмпирических признаков. Фролло, Эсмеральда — это чистая культура романтизма. Многообразным диалогическим пластам «Собора Парижской богоматери» соответствует умышленно пестрая авторская речь. В обширных авторских отступлениях патетика смешана с комическим и гротескным, разговорный язык с языком историка, археолога, публициста.

На переходе от романтического направления к раннему реализму XIX века вместе с социальной и психологической ее характерностью возрастает стремление к натуральному изображению речи, с неправильностями, перебоями, со всей ее физической фактурой. Огромный монолог, который произносит умирающий старик Горио, условно соотносится с ситуацией его смерти. Но если предсмертные речи принца Клевского строились по всем правилам изысканной логики, отчасти даже риторики, то у Бальзака романтически экспрессивная речь Горио сопровождается задыханием, кашлем, стонами, жалобами на физические мучения.

Ранний реализм — в том числе физиологический очерк, натуральная школа — сохранял еще связь с сатирической, нравоописательной традицией XVIII века. Сохранял ее, в частности, в трактовке прямой речи персонажей. Созревающий реализм освобождается от этих связей, тем самым и от разнобоя в подходе к персона-

жам разного уровня. Речь главных, несущих идеологическую нагрузку героев уже не дублирует авторскую речь. Она также становится социально характерной, иногда и физически выразительной. Изменяется и система ее мотивов.

До психологического реализма XIX века господствовало прямое соотношение между внутренними мотивами персонажа и его высказываниями. Разумеется, персонаж может скрывать истину, лгать, интриговать и проч. Но и ложь является ведь прямым выражением его намерений, которые уже известны или будут известны читателю. Прямому соотношению между мотивами и речью соответствует идеальное соотношение между высказыванием и ситуацией высказывания. Высказывание осуществляется не потому, что в данной форме оно было эмпирически возможно при данных обстоятельствах, но потому, что оно соответствует идее созданной художником ситуации. В «Новой Элоизе» Юлия, умирая, в течение нескольких дней произносит пространные назидательные речи (вступает даже с пастором в спор о догмате воскресения во плоти), отличающиеся изысканностью слога. Руссо не интересует эмпирическая возможность подобных речей, ему достаточно их идеального соответствия возвышенной, самоотверженной смерти героини.

Для прямой речи психологической прозы XIX века характерно эмпирическое — в отличие от идеального — соотношение с ситуацией и непрямое, в своей многопланной обусловленности, соотношение между высказыванием и внутренним его мотивом. И все же требование целенаправленности прямой речи оставалось в силе. У писателя были свои задачи — характерологические, нравоописательные, дидактические, фабульные,— и каждое слово действующего лица должно было выполнять ту или иную из этих задач. Отступление от подобной целеустремленности считалось эстетической ошибкой. Эту жесткую закономерность расторг Толстой.

3

Толстой первый подверг художественному исследованию самый феномен человеческого разговора. Толстой с его аналитическим проникновением в обусловленность

всего сущего довел уточнение, детализацию обусловленности вплоть до каждой отдельной реплики персонажа, даже до реплики как бы случайной.

По какой причине и с какой целью, *почему* и *зачем* человек говорит именно то, что он говорит? Есть высказывания, извне как будто ничем не определенные и не связанные, зависящие как будто только от прихоти говорящего. Человек, казалось бы, говорит то, что взбрело на ум. Но вот почему «взбрело» именно это, а не другое? Толстой был первым писателем, ответившим на этот вопрос.[1] И ответ его вытекал закономерно из всей писательской позиции Толстого.

Толстой, как никто другой, постиг отдельного человека. Он величайший мастер характера, но он переступил через индивидуальный характер, чтобы увидеть и показать *общую жизнь*; не в том только смысле, что свойственное данному человеку свойственно и людям вообще, но и в том смысле, что предметом изображения стали процессы самой жизни, действительность как таковая. Это открытие Толстого потому, что до него европейский роман изображал только среду и личное или групповое сознание. В дотолстовском романе считалось высшим достижением, если решительно все, что сообщалось о герое, строило его образ. Это было лучшей похвалой писателю. У Толстого же, когда князь Андрей умирает, — это, конечно, смерть героя. Но в то же время — и в еще большей степени — это умирание человека. А «Смерть Ивана Ильича» — это уже только умирание человека.

Толстой изображает сражение, охоту, отрадненские святки, сборы Наташи на первый бал, работу Левина на покосе с мужиками — и всякий раз в герое Толстого проявляется не только его характер, но через него проявляются самые формы общей жизни, познается ее многослойный разрез.

Толстовский переворот в понимании и изображении человека был и переворотом в изображении его слова.[2]

---

[1] Я имею в виду систему, а не отдельные открытия и прозрения, которые существовали и раньше.

[2] Принципиально иные открытия в плане изображения чужой речи принадлежат Достоевскому. Они подробно рассматриваются М. М. Бахтиным в связи с его концепцией полифонического романа Достоевского. См.: М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1972, гл. 5.

Новое отношение к слову персонажей коренится все в том же толстовском стремлении к познанию общей жизни в ее сверхличных процессах и закономерностях. Разговор — один из процессов жизни. И речь как таковая, типы и цели высказываний, самый механизм диалога становятся для Толстого предметом изображения и полем художественных изучений (диалог у Толстого выполняет, разумеется, и канонические задачи — развертывает события, конфликты, характеры).

В своей статье «О диалогической речи» Л. П. Якубинский сетует на отсутствие «записей диалогов, почерпнутых из действительности». Для своего анализа он вынужден пользоваться литературным материалом; в подавляющем большинстве случаев это «Анна Каренина», что отнюдь не случайно, так велик у Толстого охват самых разных функций речевого общения, так настойчиво читательское ощущение толстовской достоверности. Формы речевого общения предстают у Толстого, конечно, не в чистом, абстрагированном виде, но в живом смешении, взаимодействии, переходах, в своей социально дифференцированной конкретности.

У Толстого представлены всевозможные виды диалога, в том числе и такие, которые вводить в литературу вовсе не было принято. Например, речевые шаблоны, предназначенные для заполнения смущающей человека пустоты.

Николенька Иртеньев входит в комнату брата. Володя, лежа на диване, читает книгу. «Я подошел к столу и тоже взял книгу; но прежде чем начал читать ее, мне пришло в голову, что как-то смешно, что мы, не видавшись целый день, ничего не говорим друг другу.

— Что, ты дома будешь нынче вечером?

— Не знаю, а что?

— Так,— сказал я и, замечая, что разговор не клеится, взял книгу и начал читать».

Николенька вовсе не интересуется тем, будет ли его брат вечером дома. Толстому нужны были и эти бесцельные разговоры — как можно более широкий охват словесных проявлений человека, как и всех его жизненных проявлений. Но он ими не злоупотреблял, они только мелькают иногда в его тексте, чтобы напомнить, что в жизни и так бывает.

«Всю дорогу приятели молчали. Левин думал о том, что означала эта перемена выражения на лице Кити... Степан Аркадьевич дорогой сочинял *меню*.

— Ты ведь любишь тюрбо? — сказал он Левину, подъезжая.

— Что? — переспросил Левин.— Тюрбо? Да, я *ужасно* люблю тюрбо».

Этот диалог из «Анны Карениной» Якубинский приводит в качестве примера рефлекторной речи, автоматической реакции на реплику собеседника.

Толстой изображает и рефлекторные словесные отклики на внешнее впечатление. Старая княгиня, экономка Левиных Агафья Михайловна, Кити, Долли разговаривают на террасе о том, что их вообще занимает, и о том, что связано сейчас с варкой варенья по новой, привезенной Щербацкими (к огорчению Агафьи Михайловны) методе.

«— Ну, теперь, кажется, готово, — сказала Долли, спуская сироп с ложки.

— Когда крендельками, тогда готово. Еще поварите, Агафья Михайловна.

— Эти мухи! — сердито сказала Агафья Михайловна.— Все то же будет,— прибавила она.

— Ах, как он мил, не пугайте его,— неожиданно сказала Кити, глядя на воробья, который сел на перила и, перевернув стерженек малины, стал клевать его».

Упоминания о мухах и о воробье имеют здесь разное значение. Мухи — это повод для Агафьи Михайловны посердиться вслух; сердится же она на разрушение Щербацкими левинских традиций. Упоминание о мухах обусловлено и внешним импульсом, и всей связью разговора. Воробей же — это случайность, впечатление, вызвавшее речевую реакцию. Точно так же в конце романа в сцене на пчельнике, посреди важного спора между Левиным, Сергеем Ивановичем и Катавасовым о войне с турками и славянском вопросе появляется вдруг оса.

«— Костя, смотри, это пчела! Право, нас искусают,— сказала Долли, отмахиваясь от осы.

— Да это и не пчела, это оса,— сказал Левин.

— Ну-с, ну-с, какая ваша теория? — сказал с улыбкой Катавасов...»

Воробей и оса нужны для того, чтобы разговаривали

«как в жизни», и ведут они уже прямо к чеховской драматургии.

Наряду с полуавтоматической стихией разговорной речи, с речью как почти беспредметной разрядкой энергии Толстой показывает и самые сложные, изощренные формы диалога. Он изобразил технику рассказывания интересных историй (например, рассказы виконта Мортемара в салоне Анны Павловны Шерер). Он демонстрирует речь дипломата Билибина, который в «Войне и мире» представлен в одном только своем качестве — человека, изготовляющего «оригинально-остроумные законченные фразы». «Эти фразы изготовлялись во внутренней лаборатории Билибина, как будто нарочно, портативного свойства, для того, чтобы ничтожные светские люди удобно могли запоминать их и переносить из гостиных в гостиные».

Билибин, виконт Мортемар и другие светские говоруны — это изображение формального переживания собственной речи. Широко представлена у Толстого реализация человека и в разговорах, имеющих для него интеллектуальное, познавательное значение, представлена многообразно — от шестнадцатилетнего Николеньки Иртеньева, наивно гордящегося тем, что он ведет с Нехлюдовым *умные разговоры*, до разговоров князя Андрея с Пьером, отмечающих вехи их духовного развития, до споров на философские, политические, хозяйственные, моральные темы, которыми пронизан текст «Анны Карениной».

Толстой знает при этом, что потребность рассуждать, обобщать, приводить в действие свои познавательные возможности отнюдь не является уделом одних лишь мыслителей, что эта потребность присуща любому человеку и облекается в разные формы в зависимости от жизненного его дела. Любопытен в этом отношении в «Анне Карениной» «женский разговор» на террасе в имении Левиных. Его участницы — Кити, Долли, старая княгиня Щербацкая — непрерывно обобщают и рассуждают, но тема их обобщений — как варить варенье, что дарить прислуге и каким образом мужчины делают предложение своим будущим женам.

В седьмой части «Анны Карениной» на протяжении одного подробно прослеженного дня пребывания Левина в Москве показан ряд друг друга сменяющих типо-

вых разговоров. Каждой из ситуаций сопутствует свой набор речевых шаблонов. Сначала встреча с известным ученым Метровым, заинтересовавшимся сельскохозяйственными теориями Левина. Левин и Метров разговаривают, стараясь каждый высказать свою мысль и не стараясь понять друг друга. Все же самолюбие Левина «польщено тем, что такой ученый человек так охотно, с таким вниманием и доверием к знанию предмета Левиным... высказывал ему свои мысли. Он приписывал это своему достоинству, не зная того, что Метров, переговорив со всеми своими близкими, особенно охотно говорил об этом предмете с каждым новым человеком...» Толстой одновременно создает фразеологическую модель ученого разговора и вскрывает движущие его пружины самолюбия, эгоизма, личного интереса.

Расставшись с профессором, Левин идет в утренний концерт слушать музыкальную фантазию «Король Лир в степи». И модель ученого разговора сменяется здесь моделью эстетического разговора в антракте. После концерта — посещение графини Боль (сделать этот визит Левина уговорила Кити). Визит состоит из обмена словами, единственный смысл которых в том, что при данных обстоятельствах какие-то слова непременно должны быть сказаны. Диалогическая ситуация здесь всецело этикетная.

«В... гостиной сидели на креслах две дочери графини и знакомый Левину московский полковник. Левин подошел к ним, поздоровался и сел подле дивана, держа шляпу на колене.

— Как здоровье вашей жены? Вы были в концерте? Мы не могли. Мама должна была быть на панихиде.

— Да, я слышал... Какая скоропостижная смерть,— сказал Левин.

Пришла графиня, села на диван и спросила тоже про жену и про концерт.

Левин ответил и повторил вопрос про скоропостижность смерти Апраксиной.

— Она всегда, впрочем, была слабого здоровья.

— Вы были вчера в опере?

— Да, я был.

— Очень хороша была Лукка.

— Да, очень хороша,— сказал он и начал, так как ему совершенно было все равно, что о нем подумают, по-

вторять то, что сотни раз слышал об особенности таланта певицы.

Графиня Боль притворялась, что слушала. Потом, когда он достаточно поговорил и замолчал, полковник, молчавший до сих пор, начал говорить. Полковник заговорил тоже про оперу и про освещение. Наконец, сказав про предполагаемую folle journée у Тюрина, полковник засмеялся, зашумел, встал и ушел. Левин тоже встал, но по лицу графини он заметил, что ему еще не пора уходить. Еще минуты две надо. Он сел.

Но так как он все думал о том, как это глупо, то и не находил предмета разговора и молчал.

— Вы не едете на публичное заседание? Говорят, очень интересно,— начала графиня».

Посетив Болей, Левин отправляется в публичное заседание комитета, где он «еще поговорил и послушал разные суждения о заседании, о новой пьесе и о процессе. Но, вероятно, вследствие усталости внимания, которую он начинал испытывать, он ошибся, говоря о процессе, и ошибка эта потом несколько раз с досадой вспоминалась ему. Говоря о предстоящем наказании иностранцу, судившемуся в России, и о том, как было бы неправильно наказать его высылкой за границу, Левин повторил то, что он слышал вчера в разговоре от одного знакомого.

— Я думаю, что выслать его за границу все равно, что наказать щуку, пустив ее в воду,— сказал Левин. Уже потом он вспомнил, что эта, как будто выдаваемая им за свою мысль, услышанная им от знакомого, была из басни Крылова и что знакомый повторил эту мысль из фельетона газеты».

После комитета Левин обедает в клубе, и Толстой изображает благодушную клубную болтовню с установкой на эстетическое удовлетворение от острот, анекдотов, быстрых откликов на попутно возникающие темы.

В поле внимания Толстого — психологические пружины, приводящие разговор в движение, и одновременно сама разговорная ситуация, социальная фактура типового диалога. С этим мы встречаемся уже в «Юности», например в главе «Новые товарищи», где изображено общение героя со студентами-разночинцами. У Николеньки Иртеньева вызывает «комильфотную ненависть» их быт «и в особенности их манера говорить,

употреблять и интонировать некоторые слова. Например, они употребляли слова *глупец* вместо дурак, *словно* вместо точно, *великолепно* вместо прекрасно, *движучи* и т. п.— что мне казалось книжно и отвратительно непорядочно».

В том социальном кругу, к которому принадлежит Николенька, речь строится по-разному. Один склад разговора существует в семье Нехлюдовых, другой — в семье Иртеньевых. «...Между людьми одного кружка или семейства устанавливается свой язык, свои обороты речи, даже — слова, определяющие те оттенки понятий, которые для других не существуют... У нас с Володей установились, бог знает как, следующие слова с соответствующими понятиями: *изюм* означало тщеславное желание показать, что у меня есть деньги, *шишка* (причем надо было соединить пальцы и сделать особенное ударение на оба ш) означало что-то свежее, здоровое, изящное, но не щегольское; существительное, употребленное во множественном числе, означало несправедливое пристрастие к этому предмету и т. д., и т. д.».

Вне контекста подобные экскурсы выглядят скорее всего как материал, собранный для научных выводов. На самом деле это отнюдь не научные наблюдения, но художественные образы прямой речи как одного из явлений общей жизни. У Иртеньевых, например, семейная семантика совсем другая, чем позднее у Ростовых. В ней нет ростовской теплоты, тонкой интуитивности. Она, напротив того, основана на недоверии и презрении ко всякой «чувствительности». И в том и в другом случае — это образ прямой речи, конкретный и символический.

Толстовская типология прямой речи порождена его пониманием социально-психологической обусловленности всего сущего и в то же время восходит к моральным представлениям Толстого. Типология слова неотделима в этой системе от *этики слова.* Она подчиняется толстовскому разделению людей на искусственных и на одаренных чутьем, интуитивным пониманием подлинных ценностей жизни. Бездушную, искусственную речь Толстой преследует на самых различных ее уровнях. Это и профессорские разговоры в «Анне Карениной», и разговор за обедом у Сперанского, в кругу его приближенных, это и всегда разумные речи Веры Ростовой, кото-

рая говорит по поводу письма Николая с известием, что он был легко ранен, а теперь произведен в офицеры: «О чем же вы плачете, maman?.. По всему, что он пишет, надо радоваться, а не плакать».

Плоское, однозначное слово у Толстого может выражать не только ограниченность, но и низость души. Изображая объяснение Пьера Безухова с Элен, Толстой прощупывает самые формы ее речи, обнажает их отвратительное значение. «...Он вспомнил грубость, ясность ее мыслей и вульгарность выражений, свойственных ей, несмотря на ее воспитание в высшем аристократическом кругу. «Я не какая-нибудь дура... поди сам попробуй... allez vous promener», — говаривала она... Зачем я себя связал с нею, зачем я ей сказал это: «Je vous aime», которое было ложь и еще хуже, чем ложь?» Пьера преследует не только язык Элен, с его бесстыдной ясностью, но мучит им самим употребленный языковой шаблон, несущий в себе ложь искусственного мира.

После дуэли Пьера с Долоховым Элен приходит к мужу объясняться. «Вы верите всему, что вам скажут, вам сказали...— Элен засмеялась,— что Долохов мой любовник,— сказала она по-французски, с своей грубой точностью речи, выговаривая слово «любовник» как и всякое другое слово, — и вы поверили!.. Расстаться, извольте, только ежели вы дадите мне состояние,— сказала Элен...— Расстаться, вот чем испугали!» После этого Пьер бросается к ней с мраморной доской в руках и с криком: «Я тебя убью!» Вспышка бешенства непосредственно вызвана не очевидностью измены Элен, не вымогательством денег — все это было и раньше,— но нестерпимо подлой ее фразеологией.

Внимание к отдельным фразам и словам, произносимым Элен, Верой Ростовой или московскими профессорами в «Анне Карениной» — это своего рода микрохарактерология, но это и познание этического качества лексических окрасок. Бездушному слову с его «грубой точностью» Толстой противопоставлял слово интуитивное, иррациональное, открывая в нем бесконечную смысловую перспективу. Такова, например, многозначная, ассоциативная домашняя семантика Ростовых; истинным ее виртуозом является Наташа.

Изображение интуитивной разговорной речи открывало путь иррациональным внутренним монологам.

Внутренняя речь литературных героев существовала, разумеется, и до Толстого. И все же в читательском представлении внутренние монологи связаны с именем Толстого, как если бы он придумал эту форму. В дотолстовской литературе внешняя речь переходила во внутреннюю незаметно, без качественных изменений. Именно Толстой функционально отделил внутреннюю речь от авторской речи и от разговорной речи персонажей.

В работе «О языке Толстого» В. В. Виноградов, показывая, как у Толстого в диалогах семантика предметно-логическая вытесняется порой семантикой экспрессивно-символической (разговоры молодых Ростовых, разговоры Наташи с матерью или Наташи с Пьером в «Эпилоге» и т. д.),[1] сближал по этому признаку «домашние разговоры» «Войны и мира» с толстовскими внутренними монологами. В. Виноградов различает два типа этих монологов: иррациональный, как бы воспроизводящий внутреннюю речь (в той мере, в какой эта неоформленная стихия может быть зафиксирована словом), и более условный, вполне логический, рассматривая последний скорее как исключение, отклонение (хотя и существенное) от толстовского принципа построения внутренней речи.[2] Между тем у Толстого, в сущности, преобладает именно логический тип внутреннего монолога. Иррациональные же его формы обычно сопровождают у него изображение особых, смутных душевных состояний — будь то предсмертные бреды князя Андрея или в «Двух гусарах» разорванные мысли поручика Ильина, проигравшего казенные деньги.

Два типа внутренних монологов у Толстого отражают одно из основных и продуктивных противоречий его позиции. Страстному аналитику Толстому необходимо расчленение материала. Но мировоззрение его антирационалистично. Рассудочными, аналитическими средствами — вплоть до подчеркнуто логизированного, порой дидактического синтаксиса — Толстой разрушал рассудочные оболочки жизни, пробиваясь к тому, что он считал ее природной, естественной сущностью. Своеобразным этим сочетанием Толстой близок к любимому своему мыслителю — Руссо.

---

[1] См.: В. Виноградов, О языке Толстого (50—60-е годы).— «Литературное наследство», т. 35—36, М., 1939, с. 196—201 и др.

[2] Там же, с. 179—189.

Изображение нерасчлененного и в то же время прерывистого потока сознания Толстой создал впервые. Логическую же внутреннюю речь он превратил в особое, невиданно сильное средство анализа, обладающее как бы непосредственной достоверностью,— человек анализирует сам себя, для большей ясности прибегая к расчлененным формулировкам. [1]

Французский исследователь Окутюрье в интересной статье, посвященной внутренней речи у Толстого, утверждает, что рассудочная внутренняя речь — в основном достояние героев идеологических: Левина, Нехлюдова и проч. [2] Это не совсем точно. Конечно, внутренние монологи князя Андрея, Пьера, Левина, Нехлюдова имеют особый вес и значение, но сопровождают они — притом часто в логической форме — и других основных героев, даже самых интуитивных. Так, проигрывающий Долохову Николай Ростов, несмотря на свое крайнее смятение, думает очень последовательно: «Я так был счастлив, так свободен, весел! И я не понимал тогда, как я был счастлив! Когда же это кончилось и когда началось это новое, ужасное состояние? Чем ознаменовалась эта перемена? Я все так же сидел на этом месте, у этого стола, и так же выбирал и выдвигал карты, и смотрел на эти ширококостые ловкие руки. Когда же это совершилось, и что такое совершилось?»

---

[1] Особый случай логической внутренней речи представляет собой внутренний монолог Наполеона, ожидающего на Поклонной горе делегацию «бояр», представителей покоренной Москвы. Как и все, что в «Войне и мире» относится к Наполеону, это текст разоблачительный, с подчеркнуто условным смешением русского и французского языков, текст в стиле письменных и устных высказываний Наполеона, как их понимал Толстой. «Одно мое слово, одно движение моей руки, и погибла эта древняя столица des Czars. Mais ma clémence est toujours prompte à descendre sur les vaincus. Я должен быть великодушен и истинно велик. Но нет, это неправда, что я в Москве (вдруг приходило ему в голову). Однако вот она лежит у моих ног, играя и дрожа золотыми куполами и крестами в лучах солнца. Но я пощажу ее. На древних памятниках варварства и деспотизма я напишу великие слова справедливости и милосердия... Я заставлю поколения бояр с любовью поминать имя своего завоевателя... «Бояре!» скажу я им, «я не хочу войны, а хочу мира и благоденствия всех моих подданных».

[2] См.: Michel Aucouturier, Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoï. — Revue des études slaves, v. 34, Paris, 1957, p. 8.

Иначе думает тот же Николай Ростов, когда его во фланкерской цепи клонит непреодолимый сон: «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку, наступить... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев...» Два эти внутренних монолога имеют разное назначение. Задача одного из них — аналитически расчленить переживания героя; задача другого — исследовать процесс внутренней речи в состоянии полусна, явление действительности, прикрепленное здесь к Николаю Ростову.

Расчлененный, отчетливый синтаксис присущ порой даже внутренним монологам Наташи. «Ежели я могла после этого, прощаясь с ним, улыбкой ответить на его улыбку, ежели я могла допустить до этого, то значит, что я с первой минуты полюбила его. Значит, он добр, благороден и прекрасен, и нельзя было не полюбить его. Что же мне делать, когда я люблю его и люблю другого? — говорила она себе, не находя ответов на эти страшные вопросы». Логический внутренний монолог существует здесь для того, чтобы как можно резче обозначить «страшный вопрос», стоящий перед Наташей. Эта внутренняя речь Наташи, с неожиданным оттенком книжности, совсем не похожа на ее разговоры. Вообще внешняя, диалогическая речь персонажей Толстого бывает гораздо более прерывистой, синтаксически сдвинутой, ассоциативной, нежели внутренние их монологи логического типа.

Внутренний монолог Анны перед самоубийством стал прообразом потока сознания романистов XX века (об этом много писали). Но замечательно, что в этом монологе сталкиваются обе задачи, оба типа внутренней речи. С одной стороны, это знаменитое: «Тютькин Coiffeur... je me fais coiffer par Тютькин...» Чередование мыслей, бессвязных, но друг за друга цепляющихся, возникающих из перебоев случайных уличных впечатлений и неотвязного внутреннего присутствия переживаемой беды. И тут же, среди всего этого, настойчиво звучит толстовская аналитическая речь: «Ну, я получу развод, и буду женой Вронского. Что же, Кити перестанет так смотреть на меня, как она смотрела нынче? Нет. А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух

мужьях? А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мучение? Нет и нет!» — ответила она себе теперь без малейшего колебания».

Эта расчлененная речь нужна потому, что все предстало Анне «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (этот пронзительный свет знаком и Левину, переживающему нравственный кризис). А поток алогических, извилистых ассоциаций нужен тоже — чтобы выразить грозно нарастающее, влекущее к смерти смятение души. Толстой, сочетавший алогический внутренний монолог с логическим, понимал условность того, что он делает. То, что он делал, было художественным познанием принципов внутренней речи, а не попыткой ее имитации, не осуществимой средствами внешнего слова, предназначенного для общения между людьми.

Творчество Толстого не только вместило множество типов речи, никем никогда с такой полнотой не охваченных, но явилось небывалым художественным познанием мотивов речевого поведения. В этом плане подлинным предметом художественного исследования была для Толстого, конечно, не «рефлекторная» или чисто ситуационная речь, но те глубоко запрятанные пружины, целенаправленность которых обнаружить может только анализ. И здесь толстовский анализ и толстовская этика слова работают друг на друга.

Интересом к проблеме разговора *как такового* отмечено уже первое литературное произведение Толстого, еще не вполне отделившееся от ткани ранних его дневников. В незаконченной и экспериментальной «Истории вчерашнего дня» (1851) хозяин дома, провожая гостя, говорит: «Когда ж мы опять увидимся?» Эта фраза «ничего не значит, но невольно из самолюбия гость переведет так: «когда» значит: пожалуйста, поскорее; «мы» значит: я и жена, которой тоже очень приятно тебя видеть; «опять» значит: мы нынче провели вечер вместе, но с тобой нельзя соскучиться; «увидимся» значит: еще раз нам сделай удовольствие. И гостю остается приятное впечатление». В этом раннем отрывке имеется и любопытное теоретическое рассуждение о природе разговора: «Люди старого века жалуются, что «нынче разговора вовсе нет». Не знаю, какие были люди в старом

веке (мне кажется, что всегда были такие же), но разговору и быть никогда не может. Разговор как занятие — это самая глупая выдумка. Не от недостатка ума нет разговора, а от эгоизма. Всякий хочет говорить о себе или о том, что его занимает; ежели же один говорит, другой слушает, то это не разговор, а преподавание... Я не говорю о тех разговорах, которые говорятся оттого, что неприлично было бы не говорить, как неприлично было бы быть без галстука. Одна сторона думает: ведь вы знаете, что мне никакого дела нет до того, о чем я говорю, но нужно; а другая: говори, говори, бедняжка,— я знаю, что необходимо. Это уже не разговор, а то же, что черный фрак, карточки, перчатки — дело приличия».

Разговор «о себе», разговор «о том, что... занимает», разговоры «оттого, что неприлично было бы не говорить» — такова классификация, которую предлагает здесь Толстой. Для Толстого, неотступно следившего за всеми ходами самолюбия и эгоцентризма, разговор «о себе» или «о том, что... занимает» и был основным полем выявления скрытых мотивов высказывания. У Толстого— как и в дотолстовском романе — речи персонажей характеризуют личность, среду, эпоху, ситуацию, но сверх того у Толстого разговорное слово — знак непрестанной драматической борьбы за самоутверждение в широком его понимании — от удовлетворения эгоистических вожделений до личного приобщения к высшим и всеобщим ценностям.

Подход Толстого к народной речи определялся его пониманием человека из народа как человека естественных побуждений, не разорванных между явной и скрытой целью. Но человек, взращенный искусственной средой, в своем диалоге с ближним утверждает себя прямо и косвенно, обходными и лобовыми путями.

В «Войне и мире» в сцене встречи трех товарищей после шенграбенского дела все трое говорят прямо «о себе». Борис Друбецкой хвастает как карьерист, Берг — как преуспевающий стяжатель, Николай Ростов — как пылкий и благородный юноша. Речь каждого из них определяет его характер. Но от характерологического назначения речи Толстой идет дальше — к исследованию речевых шаблонов юношеского хвастовства. «Он начал рассказывать с намерением рассказать все, как

оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду. Ежели бы он рассказал правду этим слушателям, которые, как и он сам, слышали уже множество раз рассказы об атаках и составили себе определенное понятие о том, что такое была атака, и ожидали точно такого же рассказа,— или бы они не поверили ему, или, что еще хуже, подумали бы, что Ростов был сам виноват в том, что с ним не случилось того, что случается обыкновенно с рассказчиками кавалерийских атак... Рассказать правду очень трудно; и молодые люди редко на это способны».

Юный Ростов занят притом построением собственного образа — согласно идеальной гусарской модели. Он гордится своим солдатским георгиевским крестом и забрызганными грязью рейтузами, он бросает под стол присланное ему из Москвы рекомендательное письмо к Багратиону, потому что ему не нужна «лакейская должность» адъютанта, он сразу требует — «пошли-ка за вином», а при виде хозяйки-немки — «что, хорошенькая? — сказал он, подмигнув». Все это комплекс знаков, выражающих для Николая Ростова идею *гусарства*. Толстого интересует здесь словесное самомоделирование как один из способов самоутверждения личности.

Это все юношески наивные, лобовые формы, но Толстой исследует и самые сложные формы реализации личной темы в разговоре о том, что занимает человека. Сергей Иванович Кознышев многого ожидал от выхода своей книги, но она была встречена молчанием, даже насмешками. В это «тяжелое для него время» он «весь отдался» славянскому вопросу. «Народная душа получила выражение, как говорил Сергей Иванович. И чем более он занимался этим делом, тем очевиднее ему казалось, что это было дело, долженствующее получить громадные размеры, составить эпоху. Он посвятил всего себя на служение этому великому делу и забыл думать о своей книге». Такова личная тема, бессознательно притаившаяся в упорных теоретических спорах о Восточной войне и славянском вопросе, которые Кознышев ведет с Константином Левиным; он не может позволить, чтобы потребности народной души понимались иначе, чем он их понимает, потому что это разрушило бы его жизненную позицию, с трудом отвоеванную у неудачи.

К Левину в деревню приезжает его брат Николай.

Чтобы не молчать (молчать страшно), чтобы не говорить о том, о чем они оба думают (о смертельной болезни Николая), братья рассуждают на отвлеченные темы. Ссорой и отъездом Николая кончается спор об экономических идеях Константина Левина. Николай упрекает его в том, что он взял мысль у коммунистов, но изуродовал ее, лишив последовательности и смысла.

«— Я ищу средства работать производительно и для себя, и для рабочего. Я хочу устроить...

— Ничего ты не хочешь устроить... тебе хочется... показать, что ты не просто эксплуатируешь мужиков, а с идеею».

Братья спорят об объективно интересном и важном, но сейчас их диалог — это борьба двух скрытых и очень личных тем. Константин горячится, потому что в «глубине души» он боится, что брат прав в своей критике его экономических проектов, а эти проекты в сублимированном виде отражают его хозяйственную практику. Он защищает свои жизненные позиции от того, что грозит их разрушить. Николай Левин озлоблен, потому что в процессе медленного умирания ему «невыносима стала жизнь»; его раздражают планы на будущее, всякая деятельность, для него уже невозможная. Осуждая чужие дела и мысли, он защищается от жизни, уже причиняющей только боль. Человеческая драма разыгрывается за словами о наилучшем применении рабочей силы.

Толстой сочетал предельную обусловленность разговора, то есть его эмпирическую зависимость от данной ситуации и несовпадение интенции высказывания с его выражением, внешней словесной оболочкой. У Толстого двойная мотивировка — внешняя и внутренняя, породившая всю поэтику подводных течений диалога от Чехова до наших дней.

Николай Ростов должен сообщить отцу об огромном своем проигрыше Долохову.

«— Что же делать! С кем это не случалось! — сказал сын развязным, смелым тоном, тогда как в душе своей он считал себя негодяем, подлецом...

Граф Илья Андреич опустил глаза, услыхав эти слова сына, и заторопился, отыскивая что-то.

— Да, да, — проговорил он, — трудно, я боюсь, трудно достать... с кем не бывало! да, с кем не бывало...»

Илье Андреевичу стыдно за сына. С другой интонацией он повторяет его слова, первые попавшиеся слова, чтобы не сказать того, что он говорить не хочет. И это бессмысленное повторение, маскирующее внутреннюю направленность разговора, заставляет Николая рыдать и просить прощения.

Каренин любит Анну, привык, скучает без нее. Но высказать это прямо он не может, потому что частный человек не может в нем отделиться от модели государственного деятеля, сопротивляющейся выражению чувств. Алексей Александрович нашел обходный путь: «Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя,— сказал он своим медлительным, тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней,— тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил». Структура несовпадения здесь сложна. Каренин говорит то, что он думает, и Анна должна понимать, что он это думает,— но говорит так, как если бы он этого не думал.

Обратные словесные ходы особенно характерны для «Смерти Ивана Ильича». Жена Ивана Ильича пригласила к нему «знаменитого доктора». «Ты уж не противься, пожалуйста. Это я для себя делаю,— сказала она иронически, давая чувствовать, что она все делает для него и только этим не дает ему права отказать ей... Он чувствовал, что ложь эта, окружающая его, так путалась, что уж трудно было разобрать что-нибудь. Она все над ним делала только для себя и говорила ему, что она делает для себя то, что она точно делала для себя, как такую невероятную вещь, что он должен был понимать это обратно».

Там же, в «Смерти Ивана Ильича», жена и дочь со своим женихом заходят к умирающему перед тем, как ехать в театр смотреть Сару Бернар. Начинается разговор о бинокле, который не могут найти, и о Саре Бернар — «тот самый разговор, который всегда бывает один и тот же». Разговор обрывается, когда они замечают вдруг неподвижный, негодующий взгляд Ивана Ильича. «Надо было поправить это, но поправить никак нельзя было. Надо было как-нибудь прервать это молчание... Всем становилось страшно, что вдруг нарушится как-нибудь приличная ложь, и ясно будет всем то, что

есть. Лиза первая решилась... Она хотела скрыть то, что все испытывали, но проговорилась.

— Однако, *если ехать* ⟨подчеркнуто Толстым⟩, то пора, — сказала она, взглянув на свои часы, подарок отца...»

Если ехать — это подлинное содержание ситуации; это — страдания и смерть, мешающие окружающим жить как всегда и наслаждаться жизнью. Толстой неутомимо расшифровывает словесные шифры душевных состояний в их разнопланной обусловленности, в их двойном значении — для видимого контекста ситуации и для внутреннего психологического контекста.

Экспериментальная юношеская «История вчерашнего дня» — это прообраз дальнейших толстовских поисков скрытых мотивов диалога. В то же время это прообраз самой структуры этого диалога. В «Истории вчерашнего дня» реплики действующих лиц сопровождаются настойчивым авторским комментарием. Показан даже механизм, с помощью которого гость переводит реплику хозяина на язык удовлетворенного самолюбия. В позднейшем творчестве Толстого аналитический чертеж оброс плотью изображения, но диалог по существу своему остался аналитическим. Для Толстого реплика — это еще сырой материал; только авторское сопровождение оформляет ее смысл, часто изменяет этот смысл, переключая реплику в другой, скрытый контекст.

Так строится, например, знаменитый интуитивный разговор между Наташей и Пьером в «Эпилоге» «Войны и мира». Что же получится, если сценически выделить реплики этого разговора, в экспериментальном порядке «отключив» анализ (для этого выделяю в цитате курсивом прямую речь или соответствующую ей косвенную).

«Наташа рассказывала Пьеру о *житье-бытье брата, о том, как она страдала, а не жила без мужа, и о том, как она еще больше полюбила Мари, и о том, как Мари во всех отношениях лучше ее*. Говоря это, Наташа признавалась искренно в том, что она видит превосходство Мари, но вместе с тем она, говоря это, требовала от Пьера, чтобы он все-таки предпочитал ее Мари и всем другим женщинам и теперь вновь, особенно после того, как он видел много женщин в Петербурге, повторил бы ей это.

Пьер, отвечая на слова Наташи, рассказал ей, *как невыносимо было для него в Петербурге бывать на вечерах и обедах с дамами.*

— *Я совсем разучился говорить с дамами,*— сказал он, — *просто скучно. Особенно я так был занят.*

Наташа пристально посмотрела на него и продолжала:

— *Мари — это такая прелесть!* — сказала она.— *Как она умеет понимать детей. Она как будто только душу их видит. Вчера, например, Митенька стал капризничать...*

— *А как он похож на отца,* — перебил Пьер.

Наташа поняла, почему он сделал это замечание о сходстве Митеньки с Николаем: ему неприятно было воспоминание о его споре с шурином и хотелось знать об этом мнение Наташи.

— *У Николеньки есть эта слабость, что если что не принято всеми, он ни за что не согласится. А я понимаю, ты именно дорожишь тем, чтоб* ouvrir une carrière, — сказала она, повторяя слова, раз сказанные Пьером». Диалог Толстого распадается без этой системы аналитических связок, устанавливающих, почему и зачем говорит человек то, что он говорит.

После скачек, после того, как Анна выдала себя отчаянием при виде падения Вронского, Каренины садятся в карету. «Он видел, что она вела себе неприлично, и считал своим долгом сказать ей это. Но ему очень трудно было не сказать более, а сказать только это. Он открыл рот, чтобы сказать ей, как она неприлично вела себя, но невольно сказал совершенно другое.

— Как, однако, мы все склонны к этим жестоким зрелищам,— сказал он.— Я замечаю...

— Что? Я не понимаю,— презрительно сказала Анна.

Он оскорбился и тотчас же начал говорить то, что хотел.

— Я должен сказать вам...— проговорил он.

«Вот оно, объяснение», подумала она, и ей стало страшно». Авторский анализ изменяет значение произносимых слов, сверяя их с ходом мысли, чувства, внутренней речи; и бессодержательная как будто реплика Анны («Что? Я не понимаю...») развязывает страшное,

ломающее жизнь объяснение, которое без нее могло бы на этот раз не состояться.

Толстовский диалог протекает, таким образом, при самом высоком напряжении психологического контроля, отдающего отчет читателю в каждом слове персонажа. Перед самоубийством Анна заезжает к Облонским и встречается с Кити. Вот их разговор в чистом, «сценическом» виде:

«— Да, я очень рада, что увидала вас. Я слышала о вас столько со всех сторон, даже от вашего мужа. Он был у меня, и он мне очень понравился. Где он?

— Он в деревню поехал.

— Кланяйтесь ему от меня, непременно кланяйтесь.

— Непременно!»

А вот тот же разговор в единстве реплик и авторского сопровождения: «Кити чувствовала, что Анна враждебно смотрит на нее. Она объясняла эту враждебность неловким положением, в котором теперь чувствовала себя пред ней прежде покровительствовавшая ей Анна, и ей стало жалко ее... Анна... обратилась к Кити.

— Да, я очень рада, что увидала вас,— сказала она с улыбкой.— Я слышала о вас столько со всех сторон, даже от вашего мужа. Он был у меня, и он мне очень понравился,— очевидно с дурным намерением прибавила она.— Где он?

— Он в деревню поехал,— краснея, сказала Кити.

— Кланяйтесь ему от меня, непременно кланяйтесь.

— Непременно! — наивно повторила Кити, соболезнующе глядя ей в глаза».

Диалог Толстого антидраматургичен. Значение его в романах Толстого чрезвычайно велико, но в чистых диалогических формах не мог бы реализоваться авторский голос Толстого, голос наблюдателя и судьи, как определял его Б. М. Эйхенбаум. [1]

Говоря о толстовском изображении *механизмов* диалога, мы не навязываем ему свои представления. Толстой сам в подобных категориях мыслил движение разговора. Светский прием он очень подчеркнуто изображает как механизм (машину): фрейлина Шерер, принимающая гостей, сравнивается с хозяином прядильной

---

[1] См.: Борис Эйхенбаум, Молодой Толстой, Пб. — Берлин, 1922, с. 59, 121 и др.

мастерской, следящим за ее работой. «Так и Анна Павловна... одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину». Наряду с «разговорной машиной» большого света другая машина — прием средней руки в новенькой квартире молодоженов Бергов: «Вера, решив в своем уме, что Пьера надо занимать разговором о французском посольстве, тотчас же начала этот разговор. Берг, решив, что надобен и мужской разговор, перебил речь жены, затрогивая вопрос о войне с Австриею, и невольно с общего разговора соскочил на личные соображения о тех предложениях, которые ему были деланы для участия в австрийском походе, и о тех причинах, почему он не принял их... Оба супруга с удовольствием чувствовали, что, несмотря на то, что был только один гость, *вечер* был начат очень хорошо и что вечер был как две капли воды похож на всякий другой вечер с разговорами, чаем и зажженными свечами».

Здесь изображены ситуации, для которых разговор является обязательным, формальным требованием. Если темы его полностью и не предрешены, то все же выбор их ограничен жесткой типологией светского общения. Изображая прием у Бетси Тверской, Толстой прямо говорит об этом: «Около самовара и хозяйки разговор между тем... поколебавшись несколько времени между тремя неизбежными темами: последнею общественною новостью, театром и осуждением ближнего... установился, попав на последнюю тему, то есть на злословие». Из типовых тем для светских собеседников особенно привлекательна сплетня, сочетающая прелесть самоутверждения (посредством осуждения и унижения других) с разными эмоциями, в том числе эротическими.

Общий разговор на званом обеде у Облонских (на этом обеде Левин и Кити объясняются в любви) — структура сложная и универсальная, одновременно выполняющая разные задачи. Это опять типологическое исследование «разговорной машины», которую запускает Степан Аркадьевич, подсовывая своим гостям «неизбежные темы» дня. Точно прослежено движение «умных разговоров», с их ассоциативными переходами от обрусения Польши к преимуществам классического или реального образования и оттуда к женскому вопросу. В то же время этот разговор несет в себе психологическую

характеристику его участников, и он же отражает их душевное состояние в личных мотивах, то скрытых, то пробивающихся наружу. Так теоретический спор о правах женщин приводит в движение личные мотивы — Каренина, как раз собирающегося начать дело о разводе с Анной; Облонского, который, защищая эмансипацию, думает о своей любовнице Чибисовой; Дарьи Александровны, которая, осуждая эмансипацию, думает о том же; Кити, которая сочувствует женским правам и образованию, потому что испытывает «страх девства и унижения». Разговор за семейным обедом менее этикетен, чем разговор в светском салоне, темы его непредрешеннее. Именно потому особенно острый психологический интерес представляет обусловленность их возникновения, их чередования.

В «Анне Карениной» встречаются еще более свободные формы речевого общения. Люди, связанные между собой многопланными отношениями, находятся вместе и в таких обстоятельствах, что между ними непременно должен возникнуть разговор, ассоциативный, свободный и потому особенно пронизанный скрытыми личными темами. После дня, проведенного на охоте, Левин и его гости, Облонский и Весловский, ночуют у крестьянина в сенном сарае. Всем не спится. «Поколебавшись между воспоминаниями и рассказами — о стрельбе, о собаках, о прежних охотах, разговор напал на заинтересовавшую всех тему». Эта тема, поднятая Облонским,— «прелесть охоты у Мальтуса, на которой он был прошлым летом. Мальтус был известный железнодорожный богач». Разговор возникает из переживаемых каждым впечатлений дня, движется цепью ассоциаций, и вот цепь зацепилась за Мальтуса. Благодушная болтовня переходит в неприятный спор между Левиным и Облонским о бесчестной наживе и честном труде. Степан Аркадьевич дразнит Левина его непоследовательностью — сознавая несправедливость своих преимуществ, он, однако, не отдает мужику имение. Это «точно так же бесчестно, как то, что я получаю больше столоначальника и что Мальтус получает больше дорожного мастера». И Толстой прямо раскрывает подводную тему разговора, его внутреннюю обусловленность. «В последнее время между двумя свояками установилось как бы тайное враждебное отношение; как будто с тех пор, как

они были женаты на сестрах, между ними возникло соперничество в том, кто лучше устроил свою жизнь, и теперь эта враждебность выражалась в начавшем принимать личный оттенок разговоре». Новый поворот разговору дает доносящееся с улицы женское пение. Облонский вслед за Весловским собирается пойти на голоса. Левин отказывается. Это толчок к новому спору — об отношениях между мужем и женой.

«— Мужчина должен быть независим,— у него есть свои мужские интересы. Мужчина должен быть мужествен...

— То есть что же? Пойти ухаживать за дворовыми девками? — спросил Левин.

— Отчего же и не пойти, если весело...»

Подлинная тема — защита своего отношения к жизни, затаившаяся в споре о Мальтусе и социальной несправедливости,— теперь поднялась на поверхность.

Изображая прямую речь своих героев, Толстой объял всевозможные ее формы — от автоматической реакции на случайное впечатление, на реплику собеседника, от подхватывания речевых шаблонов, ходовых тем, заполняющих пустоту, до высказываний, в которых отражены ответственные жизненные решения личности.

Произведения Толстого полны удивительных художественных предсказаний (об этом уже много писали). В частности, творчество Толстого стоит у истоков явлений, характерных для изображения чужой речи в прозе XX века. Это иррациональная и внутренняя речь, поток сознания, подводные течения диалога. Толстой в своей гигантской продуктивности не сосредоточивался ни на одном из этих открытий. Впоследствии каждое из них возвели в систему.

Толстой не стремился к имитации и никогда не останавливался перед условностью. Изображая речь французов, он чередовал русский язык с французским; изображая поток сознания, он смешивал алогическую внутреннюю речь с логической и даже книжной — в зависимости от того, какую он в данный момент решал психологическую задачу.

Толстой в своем подходе к прямой речи совмещал интерес к иррациональному и к рационалистическому. В литературе XX века эти линии разошлись; преоблада-

ющей на Западе оказалась тенденция к воспроизведению иррациональных, во всяком случае неорганизованных форм речевого высказывания, лишенных притом аналитического, расчленяющего авторского сопровождения.

Исключения, конечно, были. Самое заметное исключение — Пруст. В огромном своем романе «В поисках утраченного времени» иначе, с иных, чем у Толстого, позиций он осуществил аналитическое изображение прямой речи персонажей.

Пруст, разумеется, не похож на Толстого, но без Толстого, вероятно, многое в прустовском анализе было бы невозможно. Мысль Пруста часто обращалась к Достоевскому, в «В поисках утраченного времени» Достоевскому посвящен целый экскурс, но структурно Пруст ближе к Толстому, то есть к принципу объясняющей, аналитической прозы. У Пруста (помимо упоминаний в романе, в статьях) есть статья о Толстом, из которой явствует, что Пруст читал Толстого очень внимательно, безгранично им восхищался и увидел его таким, каким он был ему нужен. Отсюда столь неожиданное для нас опрокинутое соотношение между конкретностью и обобщением у Толстого. «Впечатление мощи и жизненности,— пишет Пруст о Толстом,— возникает именно потому, что все это не результат наблюдения, но что каждый жест, каждое слово, каждое действие является лишь выражением закона, и мы как бы движемся среди множества законов».[1] Это, конечно, совсем не так. Но любопытно, что здесь как-то уловлена толстовская «генерализация». Вероятно, главное здесь для Пруста — скрытая самохарактеристика (как это часто бывает при оценке писателя писателем), стремление проецировать на Толстого собственную концепцию соотношения чувственной конкретности и «интеллектуальной конструкции».

Писавшие о Прусте — в частности, писавшие о Прусте у нас — подчеркивают, что если предметом его изображения является субъективное сознание, то в сознание это включен многообразный мир людей и вещей. В бесконечно длящемся лирическом и исследовательском монологе — он принадлежит рассказчику, но вос-

---

[1] Marcel Proust, Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux Mélanges, Paris, 1954, p. 420—421.

принимается нами как авторский — медитативные вариации упорно возвращающихся тем (времени, памяти, привычки, текучести, субъективной замкнутости человека и принципиальной недостижимости его желаний) перемежаются формулировками познавательными, возникающими по любым поводам (большим и малым); в них Пруст устанавливает столь дорогие ему «общие законы».

Познание человека у Пруста совершается в категориях социальных, точнее социально-психологических. Каждый из основных персонажей романа вступает в него с присущим ему «социальным коэффициентом» — этот термин Пруст сам употребил применительно к Свану. Социальность Пруста как художественный метод замечательна дифференцированностью, учетом разветвленной иерархии положений и отношений. Она предвещает в каком-то смысле современную микросоциологию, ориентирующуюся на дробные общественные группы и роли. Решающее значение имеет при этом речевая характеристика персонажа, «социальный коэффициент» его слова.

В мире безостановочной авторской медитации люди и вещи — это иллюстрации, доводы, примеры (пусть широко развернутые). Исследовательский тон авторской речи превращает их в своего рода препараты, притом не лишая их материальной конкретности, даже монументальности. Германты, Шарлюс, Франсуаза — характерологически монументальны. Эталон «общих законов» требует нажима — выделенности, преувеличения. Гиперболичность доходит порой до гротеска.

Прямая речь — поле непосредственных наблюдений рассказчика — непрерывно сопровождает, иллюстрирует его монолог. И это от многих десятков страниц, посвященных изображению перекрестного разговора на приемах и обедах, до анализа единичного речевого поведения, до отдельных слов и оборотов.

Прустовский диалог — диалог аналитический, подобно диалогу Толстого. Но прямая речь у Толстого принадлежит и персонажу с его индивидуальным характером, и общей жизни, «второй действительности», небывало трехмерной. У Пруста же речь персонажа — это тоже *препарат,* и отношение к нему почти экспериментальное. Исследователь отобрал и увеличил то, что под-

тверждает его мысль. В противоположность диалогам Чехова, где важное утоплено в будто бы случайном, Прусту не нужна эта иллюзия реально протекающей жизни. Ему нужна резкая видимость примеров. Прустовский анализ речи — это порой своего рода художественная диалектология. Целые экскурсы посвящены великолепной речи служанки Франсуазы с ее древними национальными напластованиями, аристократической «простонародности» словоупотребления герцогини Германтской[1] или жаргону городского мещанства, которым пользуется, гордясь своей просвещенностью, дочь Франсуазы. «Горы,— говорила дочь Франсуазы, придавая слову *интересный* отвратительный и новый смысл,— это совсем не интересно».

«Социальный коэффициент» слова строит характер. Диалектология Пруста в то же время психологична. Молодой лифтер бальбекского отеля, с которым беседует рассказчик, сообщил, «что в новом «положении», которое он должен «занять», у него будет более красивый «мундир» и более высокое «содержание», — слова «ливрея» и «жалованье» казались ему устарелыми и неприличными». Лексика отражает жизненную позицию и в высказывании лифтера, и в речах приятеля Марселя Блока, сочетающих невоспитанность с книжным снобизмом, в частности с якобы остроумной имитацией античного слога. «Суки, — говорит Блок своим сестрам, — представляю вам всадника Сен-Лу, несравненного в метании копий... Застегните-ка ваши пеплосы на драгоценные аграфы, что за беспорядок? Как-никак это ведь не отец мой». Того же порядка явления — это заимствованная у «изысканных людей» манера Одетты Сван «опускать артикль или указательное местоимение

---

[1] Вот один из экскурсов об этом безупречном словоупотреблении: «Словарь мадам де Германт, почти в той же мере, как и словарь матери Сен-Лу, отличался восхитительной чистотой. Не в холодных имитациях современных писателей, которые пишут *au fait* (вместо *en réalité*), *singulièrement* (вместо *en particulier*), *étonné* (вместо *frappé de stupeur*) и т. д., и т. д., — можно найти старый язык и подлинное произношение слов, но беседуя с мадам де Германт или с Франсуазой. Пяти лет от роду я научился у Франсуазы, что надо говорить не Тарн, но Тар, не Беарн, но Беар. И поэтому, когда я двадцатилетним посещал свет, мне не пришлось там учиться, что не следует говорить (как мадам Бонтан): мадам де Беарн».

перед прилагательным, характеризующим человека» или манера ее дочери Жильберты произносить фразу, очень распространенную в то время: «Право, мой чай не имеет успеха!» — если какая-нибудь из ее подруг отказывалась от чашки чая.

Речевые стереотипы — вроде фразы Жильберты,— в которых кристаллизуется мировосприятие породившей их среды, особенно занимали Пруста. Биография Одетты, кокотки, ставшей женой Свана, отложилась в заимствованных из разных социальных сфер стереотипах ее речи. Речевые навыки, вынесенные из буржуазно-богемного салона Вердюренов, смешиваются с усвоенной через мужа фразеологией Германтов, лично для нее недоступных.

Доктор Котар восхищен возможностью выйти из своей профессиональной среды в сферу салона Вердюренов, который представляется ему высшим выражением артистической свободы. Это мгновенно отражается в его речевом поведении.

«— Господин Сван! Хотите я попрошу его сыграть?

— Это было бы счастьем... — начал Сван, но его с лукавым видом перебил доктор. Он слыхал, что высокопарность и велеречивость отжили свой век, и теперь, когда при нем серьезным тоном произносили какое-нибудь красивое слово, вроде «счастья», ему казалось, что человек, подобным образом выразившийся, впадает в банальность. Если же вдобавок это выражение доктор относил к старомодным, хотя бы оно было самое что ни на есть обиходное, то у него возникала догадка, что фраза, начавшаяся с этого выражения,— фраза шутливая, и заканчивал он ее иронически каким-нибудь общим местом, как бы приписывая собеседнику намерение изъясниться именно таким образом, хотя бы у собеседника и в мыслях этого не было.

— Счастьем для Франции! — торжественно воздев длани, с лукавым видом подхватил он.

Вердюрен не мог удержаться от смеха».

Самый отчетливый, пожалуй, пример обращения Пруста со словами-препаратами — это ставший знаменитым эпизод: Альбертина (после долгого перерыва) посещает в Париже Марселя. Марсель поражен «появлением некоторых слов, не входивших раньше в ее сло-

варь»,— они свидетельствуют о каком-то новом жизненном опыте. «Среда Альбертины... не могла дать ей слово «выдающийся» в том смысле, в каком мой отец говорил о каком-нибудь своем коллеге... «Отбор», даже в применении к гольфу, показался мне столь же несовместимым с семейством Симоне, как сочетание этого слова с прилагательным «естественный» было бы невозможно в книгах, напечатанных за несколько веков до появления работ Дарвина. «Отрезок времени» я принял за еще лучшее предзнаменование». И далее: «Это было таким новшеством, таким явно наносным слоем, позволявшим предполагать самые капризные извилины в пластах, когда-то неведомых Альбертине, что при словах «с моей точки зрения» я привлек ее, а при словах «я полагаю» усадил на кровать... Такая перемена произошла со словарем Альбертины... словарем, где наибольшими вольностями было сказать о какой-нибудь чудаковатой особе: «Это — тип», или если Альбертине предлагали принять участие в азартной игре: «У меня нет таких денег, чтобы их терять»... фразы, которые бывают продиктованы в таких случаях своего рода буржуазной традицией, почти столь же древней, как церковные песнопения... Всем этим фразам г-жа Бонтан научила Альбертину одновременно с ненавистью к евреям и почтением к черному цвету, который всегда уместен и всегда приличен...»

Если Пруст интересуется фразеологией как таковой, то в еще большей мере он стремится постичь словоупотребление человека как выражение тайных пружин и общих законов его душевной жизни. На самом высоком напряжении Пруст ведет огромные перекрещивающиеся диалоги, прослеживая их ассоциативную логику — с ее социальными стереотипами и личными темами,— подвергая разъятию каждую реплику своих персонажей в поисках ее скрытых импульсов и подлинного значения. За всем этим несомненно стоит художественный опыт Толстого.

Тот же метод синхронного перевода прямой речи на язык разоблачающих авторских комментариев применяется и к анализу отдельных слов и выражений.

Желание познакомиться с теткой Альбертины Марсель скрывает от влюбленной в него Андре. «Почему же в один из этих дней у нее вырвалось: «Я *как раз* видела

тетку Альбертины!» Правда, она не сказала мне: «Ведь из ваших слов, брошенных как будто случайно, я поняла, что вы только о том и думаете, как бы познакомиться с теткой Альбертины». Но, по-видимому, именно с этой мыслью, которая жила в сознании Андре и которую она сочла более деликатным скрыть от меня, связывались слова „как раз"». Они принадлежали, поясняет Пруст, к категории слов, не рассчитанных «на сознание того, кто слушает, и все же понятных для него в своем истинном значении, подобно тому как в телефоне человеческое слово становится электричеством и опять превращается в слово, чтобы быть услышанным».

В подобной роли, в другом случае, выступает словосочетание *очень хорошо.* Только после смерти Свана герцогиня Германтская решила пригласить к себе его дочь Жильберту. «В конце завтрака Жильберта сказала робко: «Мне кажется, вы очень хорошо знали моего отца».— «Ну, разумеется»,— сказала мадам де Германт меланхолическим тоном, показывающим, что она понимает горе дочери, и с искусственно подчеркнутым напряжением, означавшим, что она пытается скрыть свою неуверенность в том, что действительно помнит отца Жильберты. «Мы очень хорошо его знали, я помню его *очень хорошо»* (в самом деле она могла его помнить; он приходил к ней почти каждый день в течение двадцати пяти лет)». Сван когда-то развлекал и очаровывал герцогиню, питая в ней иллюзию дружбы. Но мертвый Сван стал для нее опять человеком низшей социальной породы.

Сквозь разные социальные формы слова Пруст прощупывает все те же, на разных уровнях единообразно у него действующие классические пружины — корысти, эгоизма, тщеславия, прибавив к ним новейшую, столь важную для него пружину *снобизма.*

Аналитический метод Пруст довел до предельной обнаженности, до той интенсивности, наращивать которую дальше оказалось уже ненужным. И позднейшая западная проза, унаследовав от Пруста отдельные темы, отдельные методологические черты, не унаследовала самое для него главное — традицию объясняющей, размышляющей вслух литературы. Подход Пруста к изображению чужой речи остался в своем роде уникальным.

4

Аналитический интерес Толстого к самому феномену человеческого разговора в русской литературе конца XIX века также не получил принципиального развития. Это относится даже к творчеству Чехова, которое и было вершиной русского послетолстовского реализма.

Чеховский диалог (речь идет о зрелом Чехове) в основном не аналитичен, то есть настойчивый авторский комментарий не является его организующим началом. В диалогах рассказов Чехова, уже психологических, но относительно ранних, еще встречаются характерные толстовские ходы. Так, в рассказе «Именины» (1888).

«— Когда я кошу, то чувствую себя, знаете ли, здоровее и нормальнее,— сказал он.— Если бы меня заставили довольствоваться одною только умственной жизнью, то я бы, кажется, с ума сошел. Чувствую, что я не родился культурным человеком! Мне бы косить, пахать, сеять, лошадей выезжать...

И у Петра Дмитрича с дамами начался разговор о преимуществах физического труда, о культуре, потом о вреде денег, о собственности. Слушая мужа, Ольга Михайловна почему-то вспомнила о своем приданом.

«А ведь будет время,— подумала она,— когда он не простит мне, что я богаче его. Он горд и самолюбив. Пожалуй, возненавидит меня за то, что многим обязан мне».

Она остановилась около полковника Букреева, который ел малину и тоже принимал участие в разговоре.

— Пожалуйте,— сказал он, давая дорогу Ольге Михайловне и Петру Дмитричу.— Тут самая спелая... Итак-с, по мнению Прудона,— продолжал он, возвысив голос,— собственность есть воровство. Но я, признаться, Прудона не признаю и философом его не считаю. Для меня французы не авторитет, бог с ними!

— Ну, что касается Прудонов и всяких там Боклей, то я тут швах,— сказал Петр Дмитрич.— Насчет философии обращайтесь вот к ней, к моей супруге. Она была на курсах и всех этих Шопенгауэров и Прудонов насквозь...

Ольге Михайловне опять стало скучно...»

Здесь очень заметны толстовские черты: перечисление шаблонов разговора с гостями, проступающая

сквозь эти шаблоны личная тема раздражения против жены, которую Ольга Михайловна сразу улавливает и переводит на язык психологического конфликта, порожденного имущественным неравенством. В разговоре о собственности эта скрытая личная тема скрещивается с наивным самоутверждением полковника Букреева, испытывающего удовлетворение от рассуждений о серьезных материях и оттого, что можно Прудону устроить разнос.

Здесь Чехов — прямой ученик Толстого. Позднее Чехов в основном отходит от этой манеры; он, скорее, возвращается к тургеневскому синтетическому изображению диалога.

В пьесе на слово ложатся все психологические и сюжетные нагрузки — его нельзя сделать материалом объяснения и анализа (авторские ремарки имеют подсобное значение). Зато для драматургии Чехова решающее значение имел другой толстовский принцип — освобождение прямой речи от обязательной фабульной и характерообразующей зависимости. Несвязанные слова в драматургии образуют сцепление подразумеваемых значений. Чехов в своих пьесах возвел в систему подводные течения разговора.

Уже «Иванов», а потом «Чайка» были встречены резкими протестами критики против никому не нужных и никуда не ведущих разговоров на сцене. Против всего того, что — применительно к Толстому — А. П. Скафтымов назвал открытием «тонуса среднеежедневного состояния человека».

Сугубое раздражение критики вызвало, например, то, что действующие лица «Чайки» в самый напряженный драматический момент ни с того ни с сего садятся играть в лото и в разговоры вторгаются объявляемые цифры и ставки.

«Аркадина. Ставка — гривенник. Поставьте за меня, доктор.

Дорн. Слушаю-с.

Маша. Все поставили? Я начинаю... Двадцать два!

Аркадина. Есть.

Маша. Три!..

Дорн. Так-с.

Маша. Поставили три? Восемь! Восемьдесят один! Десять!

Шамраев. Не спеши.

Аркадина. Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!

Маша. Тридцать четыре!

За сценой играют меланхолический вальс.

Аркадина. Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (*снимает с груди брошь и бросает на стол*).

Шамраев. Да, это вещь...

Маша. Пятьдесят!..

Дорн. Ровно пятьдесят?

Аркадина. На мне был удивительный туалет... Что-что, а уж одеться я не дура.

Полина Андреевна. Костя играет. Тоскует бедный.

Шамраев. В газетах бранят его очень.

Маша. Семьдесят семь!

Аркадина. Охота обращать внимание.

Тригорин. Ему не везет. Все никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица.

Маша. Одиннадцать!»

Картежная тематика, карточное арго издавна проложили себе дорогу в художественную прозу, в драматургию, в частности в русскую стихотворную комедию XVIII — XIX веков.[1] В «Ябеде» Капниста (1796), например, находим стихотворный картежный диалог, не имеющий прямого отношения к развитию действия:[2]

«Наумыч

Да что же на столе наличного нет мела?

Хватайко

А много ль в банке-то наличных?

---

[1] О проникновении карточной фразеологии в литературу см.: В. В. Виноградов, Стиль «Пиковой Дамы». — В кн.: «Пушкин». Временник Пушкинской комиссии АН СССР, № 2, М.—Л., 1936.

[2] Диалог игроков, открывающий «Маскарад» Лермонтова, имеет прямое фабульное значение.

Наумыч

Сотни три.

Праволов

Наумыч! Не ударь ты в грязь лицом смотри.

Паролькин

Как ни смотри, ни зги в две талии не взвидит.

Атуев

А я боюсь, что он вельми нас всех обидит.

Хватайко

Снимайте: полно вам пороть-то дребедень.

Фекла

А мы по старине? по четверце поэнь?

Праволов

Когда угодно вам.

Фекла

И так же все с рефетом?

Праволов

На что, сударыня, и спрашивать об этом!

Кривосудов

Жена! Рефетом ты не замори гостей.

Фекла

Ах! кстати ль! — Софьюшка! ну встань почародей,
И пуншик изготовь.

София

Ах! я ведь не умею.

Фекла

Какая ты и впрямь! *(К Анне.)* А ты что пялишь шею?
Ну! двинься же хоть ты.

Хватайко

Нет, дама не везет.

Так атанде; авось мне вывезет валет.

Тьфу пропасть! соника: и этот вон из кона!»

и т. д.

Эта сцена, несмотря на своего рода аналогию между нею и игрой в лото в «Чайке», вероятно, не вызвала недоумения современников — в качестве непозволительно новаторской. У двух этих сцен разное назначение. У Капниста разговор чиновников за картами — разговор нравоописательный. У Чехова разговор за игрой в лото не изображает ни нравов, ни быта людей, собравшихся в имении Сорина, он изображает течение их жизни, «среднеежедневное состояние», которое у Чехова, по сравнению с Толстым, предстало в форме еще более дробной и в то же время смесившейся в единый поток.

А. П. Чудаков в своей книге «Поэтика Чехова» говорит о созданной Чеховым картине «неотобранного мира». «Творчество Чехова дало картину мира адогматическую и неиерархическую, не освобожденную от побочного и случайного, равно учитывающую все стороны человеческого бытия,— картину мира в его новой сложности».[1] В более поздней статье А. Чудаков ограничил понятие «случайного». «Чехов, вводя «случайную» деталь, рождающую эффект изображения жизни в ее неотобранной целостности, в ее индивидуально-текучих чертах, одновременно посредством этой же детали создает противоположный эффект — поэтической необходимости ее для целого».[2]

Эту чеховскую картину мира А. Чудаков исследует на всех ее взаимосвязанных уровнях. На уровне повествовательном, предметном, сюжетном, наконец на уровне идей. Но когда А. Чудаков утверждает, что дочеховская литература не выносила ничего «лишнего», что в ней каждый элемент повествования служил развертыванию «эпизода, события, характера»,[3] то здесь не принято во внимание все сделанное Толстым для того, чтобы преодолеть эту ограниченность и выйти в изображение *общей жизни.*

Задолго до того как критика начала упрекать Чехова

---

[1] А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, М., 1971, с. 282.

[2] А. П. Чудаков, Проблема целостного анализа художественной системы. — В кн.: «Славянские литературы. VII Международный съезд славистов». М., 1973, с. 97.

[3] А. П. Чудаков, Поэтика Чехова, с. 280.

в необязательности, случайности изображаемого, она уже предъявила подобный счет Толстому. Даже столь проницательный ценитель Толстого, как Константин Леонтьев, в суждениях о нем не мог отделаться от «вековых правил эстетики». По поводу полудремотного состояния Пьера, в чьем сознании сливаются слова «сопрягать — запрягать», Леонтьев писал: «Сопрягать — запрягать» ничуть характера *Пьера именно* не рисует, оно изображает только довольно справедливо случайный физиологический факт. Но ведь все случайное и все излишнее, к делу главному не относящееся, *вековые* правила эстетики велят отбрасывать. И я бы с удовольствием выбросил и это излишнее физиологическое наблюдение... Даже великолепное изображение полубредов Андрея Болконского и высокая картина его тихой смерти прекрасны лишь *сами по себе*; но все-таки эти *состояния его души* не влекут за собой никаких его *действий впоследствии,* ибо он вслед за этим умирает».[1] Здесь, в сущности, речь тоже идет о картине «неотобранного мира».

Случайное случайно только относительно чего-нибудь, само по себе оно не лишено мотивировок и небеспричинно. Произведение же искусства в принудительном, так сказать, порядке сообщает смысл и символическое значение всему, попадающему в его контекст.[2] В литературе прямая речь имеет двойную целенаправленность. Одну — в системе изображаемого писателем сознания персонажа (в этом ряду реплика может быть «бессмысленной»); другую — в целостной системе произведения, где каждая реплика располагается в своей структурной связи.

«Т у з е н б а х (*берет со стола коробку*). Где же конфекты?

И р и н а. Соленый съел.

---

[1] К. Л е о н т ь е в, Собр. соч., т. 8, М., 1912, с. 283, 291.

[2] А. П. Скафтымов писал: «Когда Чебутыкин, погруженный в газету, произносит: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа», то эта ни к кому не обращенная фраза, конечно, не имеет никакого сообщающего смысла, а присутствует лишь как одно из выражений скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы» («К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова». — Нравственные искания русских писателей, М., 1972, с. 417). Бессмысленные реплики осмыслены именно тем, что они выражают бессмысленность существования.

Т у з е н б а х. Все?»

Случайные реплики среди многих других реплик петляющего разговора. Но контекст «Трех сестер» сообщает им значение: Соленый один съел предназначенные для всех конфеты, и замечает это Тузенбах, будущая жертва Соленого. Надо только помнить, что мы имеем дело не с тяжеловесным однозначным иносказанием, а с семантическими окрасками.

«А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!» — навсегда знаменитой стала эта реплика Астрова, в мучительную для него минуту рассматривающего карту Африки на стене. Эту карту в начале последнего действия «Дяди Вани» вводит необычная авторская ремарка: «Клетка со скворцом. На стене карта Африки, видимо, никому здесь не нужная. Громадный диван, обитый клеенкой» и т. д. Странное для драматургической ремарки пояснение — «видимо, никому здесь не нужная». Оно и открывает, зачем карта (предмет будущей реплики) нужна. Нужна неуместностью среди всех неуместных людей и судеб, нелепостью, возбуждающей неудержимую печаль.

В искусстве случайность (когда она проникла туда, минуя «вековые правила эстетики») — это только иллюзия случайности, только знаки, расставляемые демиургом-писателем для того, чтобы создать «неотобранный мир».

Но впечатлению неотобранности Чехов придавал большое значение. Об этом существуют столь часто цитируемые высказывания самого Чехова, известные нам, впрочем, только в передаче мемуаристов: «...В жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт, но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни».[1]

И еще: «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как в жизни. Люди обеда-

---

[1] Воспоминания Д. Городецкого. — «Биржевые ведомости», 1904, № 364.

ют, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни».[1]

Люди обедают, люди играют в лото, люди некстати и невпопад произносят бессмысленные фразы о жарище в Африке, о том, что «Бальзак венчался в Бердичеве». А в это время ломается их жизнь. И писатель знает, что он все же должен изобразить, как ломается жизнь, что без этого пьесы не будет, а Бальзак в Бердичеве и прочее — это только расставляемые им условные знаки повседневности. Чехов все это знал и поэтому волей-неволей делал уступки законам сценичности, делал их по мере того, как все глубже и профессиональнее врастал в театр.

В юношеской, при жизни не изданной драме Чехова, условно именуемой «Безотцовщина» или «Платонов» (1880—1881), удивительным образом переплелись наивный мелодраматизм с экспериментальными и самыми бескомпромиссными попытками воспроизведения будничного разговора.

«Трилецкий *(встает)*. Так и запишем. *(Вынимает из кармана записную книжку.)* Так и запишем-с, добрая женщина! *(Записывает.)* За генеральшей... за генеральшей три рубля... Итого с прежними — десять. Эге! Когда я буду иметь честь получить с вас эту сумму?

Глаголев I. Эх, господа, господа! Не видали вы прошлого! Другое бы запели... Поняли бы *(вздыхает)*. Не понять вам!

Войницев. Литература и история имеет, кажется, более прав на нашу веру... Мы не видели, Порфирий Семеныч, прошлого, но чувствуем его. Оно у нас очень часто вот тут чувствуется. (*Бьет себя по затылку.*) Вот вы так не видите и не чувствуете настоящего.

Трилецкий. Прикажете считать за вами, votre excellence, или сейчас заплатите?

Анна Петровна. Перестаньте! Вы не даете слушать!

Трилецкий. Да зачем вы их слушаете? Они до вечера будут говорить!

Анна Петровна. Сержель, дай этому юродивому десять рублей.

---

[1] Воспоминания Арс. Г. (И. Я. Гурлянд). — «Театр и искусство», 1904, № 28.

Войницев. Десять? *(Вынимает бумажник.)* Давайте-ка, Порфирий Семеныч, переменим разговор...

Глаголев I. Давайте, если он вам не нравится.

Войницев. Люблю вас слушать, но не люблю слушать то, что отзывается клеветой... *(Подает Трилецкому десять рублей.)*

Трилецкий. Merci. *(Бьет по плечу Венгеровича.)* Вот как нужно жить на этом свете! Посадил беззащитную женщину за шахматы, да и обчистил ее без зазрения совести на десять целкачей. Каково? Похвально?»

Вот какого рода перекрестные разговоры создает двадцатилетний Чехов. В «Платонове» он не ограничен ни временем, ни правилами драматургии, ни законами сцены. Он еще вне практических условий и требований театральности.

Если сравнить «Лешего» с «Дядей Ваней», то есть ранний вариант пьесы с позднейшим, то видно наглядно, как Чехов, в принципе сохраняя случайные элементы диалога, в то же время отказывался от неограниченной свободы сплетения непредсказуемых и необязательных реплик. Отказывался не только в силу давления практических условий сцены, но и в силу иного понимания собственных драматургических принципов. Для диалога поздних чеховских пьес уже не нужен изобильный сырой материал повседневности — достаточно отдельных, но проходящих насквозь напоминаний.

Знаки обыденности, скрестившиеся с элементами сюжетообразующими, — это и есть чеховская драматическая перипетия, спрятанная в «среднеежедневном» течении жизни.

«Вершинин. Однако, какой ветер!

Маша. Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.

Ирина. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

Федотик. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. *(Смеется.)* Значит, вы не будете в Москве.

Чебутыкин (*читает газету*). Цицикар. Здесь свирепствует оспа.

Анфиса *(подходя к Маше)*. Маша, чай кушать, матушка. *(Вершинину.)* Пожалуйте, ваше высокоблагородие... простите, батюшка, забыла имя, отчество...

Маша. Принеси сюда, няня. Туда не пойду.

Ирина. Няня!

Анфиса. Иду-у!»

Сугубо повседневный разговор. В реплике Чебутыкина случайность связи с ситуацией резко подчеркнута. Но слова, работающие на впечатление буднично-случайного, пронизаны скрытым током драматического напряжения. В реплике «Надоела зима...» и т. д.— мучительное нервное нетерпение, которым охвачена Маша. В словах Ирины о пасьянсе всплывает ключевая тема Москвы, а шутка подпоручика Федотика («Значит, вы не будете в Москве») в контексте «Трех сестер» имеет трагический смысл.

Но у Чехова случайно-бытовое скрещивается не только с драматически насыщенным. Чехов не боится совмещения несовместимого — соседства языка повседневности с языком приподнято-поэтическим. Казалось бы, вся система Чехова, с его продуманной сдержанностью, с его умением, не повышая голоса, говорить о самом страшном и самом печальном, противопоказана всяческой декламации, откровенному пафосу, не стыдящейся себя лирике. Между тем Чехов вводит подобные чужеродные стилистические пласты, не останавливаясь перед заведомой художественной условностью.

Эти лирические пассажи встречаются и в рассказах, но особенно отчетливо, подчеркнуто они оформлены в пьесах. Таков знаменитый монолог Сони, завершающий «Дядю Ваню» («Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах...»), таковы заключительные реплики трех сестер. Скафтымов видит в этом выражение высоких и невыполнимых желаний, которыми охвачены чеховские герои. Притом представления Чехова о том высоком и прекрасном, которое в будущем непременно ждет людей, не ориентированы ни на какую социальную или религиозно-философскую (как у Толстого, у Достоевского) программу. И то, что чеховские герои говорят о будущем людей, — это их прекрасные бредни, оформленные стилистически совсем иначе, нежели строгая чеховская проза: «...Все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка» («Дядя Ваня»).

5

Ослабление внешних, фабульных связей разговорного слова подготовило увлечение его подспудными возможностями. Открытия Толстого и Чехова предсказали трактовку прямой речи в литературе XX века. Иррациональные формы речи (внешней и внутренней), поток сознания, подводные темы разговора, порожденные несовпадением средств выражения с интенцией говорящего,— все это становится предметом изображения в теоретически осознанном, декларативном порядке. Во все это западная литература XX века внесла стремление к размыванию контуров героя.

Для сюрреализма, для «нового романа», для поэтики абсурда характерен особый интерес к внутренней речи. Внутренняя речь ближе к бессознательному, к смутным состояниям души.

В книге «Эра подозрений» Н. Саррот предлагает теорию «подразговора» (sous-conversation), не отделившегося от улавливаемой писателем зыбкой психической материи. Возникла даже теория «внутреннего диалога», которым — в порядке иррационального общения — обмениваются персонажи. Сняты границы между речью диалогической и монологической, внешней и внутренней; и это — как всегда в литературе — во имя высшей реальности.

Но иррациональное изображение внешней речи условно не в меньшей мере, чем рациональное. Тем более это относится к речи внутренней. Заведомая условность присуща всем вообще опытам изображения потока сознания. Это относится и к самым смелым открытиям Джойса.

В «Улиссе» внутренний монолог Марион Блум — гигантское сплетение непредсказуемых ассоциаций — развертывается на десятках страниц, без единого знака препинания. И все же в этом монологе фактура слов и словосочетаний образована по образцу внешней речи, предназначенной для того, чтобы человек понимал человека.

Еще Л. Выготский утверждал, что внутренняя речь «не есть речь минус звук», но особая структура (ей присущи предикативность, эллиптичность, «слипание» слов и т. п.), которая при записи оказалась бы «неузнавае-

мой и непонятной».[1] Современная лингвистика, прослеживая движение мысли от «глубинных структур» до выражения во внешней речи, устанавливает совершенно особое качество этих первичных «глубинных структур».[2]

Если перед литературой XX века даже и возникала задача натуралистического воспроизведения внутренней речи, то решить эту задачу практически было невозможно.

Притом не всякий, даже самый развернутый, внутренний монолог следует считать *потоком сознания*. Потоком сознания называли роман Пруста. Но Прусту — с его аналитическими традициями — в высшей степени чуждо стремление имитировать фактуру разорванной или нерасчлененной внутренней речи. Монолог его героя по своему строю — синтаксическому, смысловому — рационалистичен. Это многотомное размышление; и если оно петляет, уходит в боковые темы и внезапно всплывающие подробности, то потому, что Пруст изображает перипетии и ходы мысли, познающей воспроизведенный воспоминанием мир, тогда как поток сознания пытается зафиксировать настоящее.

Наряду со всевозможными опытами изображения внешней и внутренней речи в ее иррациональном, алогическом качестве существенным эстетическим фактом становится разговор с его подводными темами. Наряду с толстовским, с чеховским особое значение имеет в этом плане и наследие Достоевского, его напряженные, многозначительные диалоги. Но у Достоевского люди всегда говорят о самом главном, так или иначе сопряженном с их идеей, с их страстью, а поэтика «подводных течений», напротив того, оперировала охотно будничным, внешне бессодержательным речевым материалом.

Речевое выражение умышленно не совпадает теперь с интенцией говорящего. Оно подобно маске, надетой на подлинное лицо. Но маска эта, чтобы выполнять свое назначение, должна быть полупрозрачна. Читателю

---

[1] См.: Л. С. Выготский, Мышление и речь. — Избранные психологические исследования, М., 1956, с. 364—375.

[2] Об этом см., например: С. Д. Кацнельсон, Типология языка и речевое мышление, Л., 1972, с. 121—125 и др.

надлежит ведь угадывать то, что за нею скрыто. Ему даны для этого сюжетная ситуация, контекст. Возникает особое напряжение притяжения и отталкивания двух сосуществующих значений — спрятанного и явного. Эта соотнесенность аналогична строению тропов, понимаемых как двупланное употребление слова — одновременно в значении прямом и переносном.

Поэтику двупланной, маскирующей речи персонажей писатели первой половины XX века унаследовали, как известно, не только от Чехова, но и от Гамсуна.

Вот отрывок из романа «Виктория» (1898):

«По тропинке к каменоломне шла женщина. Это была Виктория. На руке у нее висела корзина.

Юханнес встал и поклонился, собираясь уйти.

— Я не хотела вам мешать,— сказала она.— Я хотела нарвать тут цветов.

Он не ответил. Ему не пришло в голову, что в ее собственном саду сколько угодно цветов.

— Я взяла с собой корзину,— продолжала она.— Но может быть, я ничего и не найду. Это для гостей, к столу. У нас будут гости.

— Вот анемоны и фиалки,— сказал он.— А повыше растет хмель. Но для хмеля, пожалуй, еще слишком рано.

— А вы побледнели с тех пор, как я вас видела,— заметила она.— Это было два года назад. Мне говорили, что вы уезжали. Я читала ваши книги.

Он по-прежнему не отвечал. Ему подумалось, что, пожалуй, следует сказать: «До свидания, фрекен»,— и уйти... Но она преграждала ему путь. На ней было желтое платье и красная шляпа, она была загадочна и прекрасна; шея ее была обнажена.

— Я мешаю вам пройти,— пробормотал он и спустился чуть ниже. Он сдерживал себя, стараясь не выдать своего волнения.

Теперь их разделял всего один шаг. Но она и не думала посторониться. Взгляды их встретились. Вдруг она залилась краской, опустила глаза и шагнула в сторону; на лице ее появилась растерянность, хотя она улыбалась.

Он прошел мимо нее и остановился, его поразила ее печальная улыбка, сердце вновь рванулось к ней, и он сказал первое, что пришло в голову:

— Вы, наверное, часто бывали в городе с тех пор? С тех пор как... Теперь я вспомнил, где в прежние годы было много цветов,— на холме, вокруг вашего флагштока.

Она обернулась к нему, и он с удивлением заметил, что она взволнована и побледнела».

Прямая речь маскирует здесь подлинную тему — трагическую, обреченную любовь Юханнеса и Виктории. Но авторский текст, сопровождающий диалог, эту тему упорно приоткрывает. Авторский текст как бы корректирует реплики персонажей. Перераспределяет явные и тайные значения.

В дальнейшем двупланная прямая речь предстала и в других формах. Она могла обходиться без авторских пояснений, и разгадывать истинный смысл речей героев предоставлялось тогда читателю. Интересны в этом отношении многочисленные романы английской писательницы 1930—1950-х годов А. Комптон-Бернетт. Действие их всегда протекает в буржуазной семье, обеспеченной и внешне благопристойной, но таящей разрушительные коллизии, иногда и преступные поползновения. Почти все пространство романа занимает диалог. Изощренный, извилистый, он отражает то прямо, то косвенно — всегда напряженно — завладевший персонажами драматический конфликт.

Хемингуэй также обходится без авторских истолкований. Хемингуэевские диалоги явились своего рода эталоном — в частности для нашего читателя — двупланного разговорного слова.

Наличие вторых, подлинных значений не объяснено читателю (как у Гамсуна), но читатель должен о них знать и помнить. Эти значения включены в художественную структуру произведения, и без них она тут же бы распалась. Но скрытое по временам становится явным. Писатель и его герои проговариваются. У Хемингуэя (и не у него только) текст нередко построен по принципу старой игры: человек ищет спрятанный от него предмет, а окружающие говорят ему «холодно», «горячо» — в зависимости от того, приближается он или удаляется от цели своих усилий.

В хемингуэевских диалогах тоже идет игра приближением-удалением; и каждое приближение заряжает

текст нужными вторыми значениями. Поэтому диалог Хемингуэя — это искусно работающий механизм, и он вовсе не пригоден для изучения спонтанной устной речи, даже если имеет с ней внешнее сходство.

В маленьких рассказах Хемингуэя механизм работает особенно четко. Классическим примером двупланного диалога стал рассказ «Белые слоны». Впрочем, во второй половине рассказа скрытый сначала мотив конфликта (мужчина хочет, чтобы девушка сделала аборт; она сопротивляется) становится уже достаточно явным.

Маскировка плотнее, например, в раннем рассказе «Кошка под дождем». В итальянском отеле — чета путешествующих американцев. Молодой американке хочется подобрать кошку, мокнущую под дождем. Это внешний план, внутренний же план, спрятанный — это неблагополучие героини, томящее ее состояние душевной заброшенности. Рассказ в основном состоит из диалога, и подлинная тема то поднимается на поверхность, то опять уходит в глубину.

«— Хочу крепко стянуть волосы, и чтобы они были гладкие, и чтобы был большой узел на затылке, и чтобы можно было его потрогать,— сказала она.— Хочу кошку, чтобы она сидела у меня на коленях и мурлыкала, когда я ее глажу.

— Мм,— сказал Джордж с кровати.

— И хочу есть за своим столом, и чтоб были свои ножи и вилки, и хочу, чтоб горели свечи. И хочу, чтоб была весна, и хочу расчесывать волосы перед зеркалом, и хочу кошку, и хочу новое платье...

— Замолчи. Возьми почитай книжку,— сказал Джордж. Он уже снова читал.

— А все-таки я хочу кошку,— сказала она.— Хочу кошку сейчас же. Если уж нельзя длинные волосы и чтобы было весело, так хоть кошку-то можно?»

«И хочу есть за своим столом...», «если уж нельзя... чтобы было весело...» — в таких фразах сближаются планы двупланного диалога. «Горячо» — говорят в таких случаях по ходу игры.

В прозе XX века, наряду с выражением иррациональных состояний или не совпадающих со своим оформлением интенций, прямая речь имела также назначение в высшей степени интеллектуальное. Например, у Тома-

са Манна. В отличие от Толстого, от Пруста, Манн не исследует разговорную речь как таковую. Но он превращает ее в средство изображения всевозможных идеологических позиций. «Волшебная гора» являет подобный стык идеологий, воплощенных речами действующих лиц. Разговоры Нафты, Сеттембрини, Пеперкорна служат, конечно, изображению их характера. Но разговоров этих много больше, чем требовалось бы для самых развернутых характеристик. Излишек непомерно велик, и *точка зрения* сама по себе становится предметом изображения.

«Волшебная гора» вышла в 1924 году, но писал Манн этот роман начиная с 1913-го. В 1920-х годах Горький работает над «Жизнью Клима Самгина», задуманной — по его свидетельству — еще в 1900-х. Если Манн скрестил различные идеологии в условном, замкнутом пространстве высокогорного туберкулезного санатория, то Горькому послужили для этого сорок лет русской жизни, взятой с необычайной широтой социального охвата.

«Клим Самгин» — произведение сплошь диалогизированное, и функции прямой речи в нем многообразны. Одна из самых важных — это изображение множества точек зрения, исторически обобщенных и одновременно представленных в их психологически единичном, конкретно-речевом выражении. В «Климе Самгине» много споров о политике, философии, искусстве — споров, так сказать, специально идеологических. Но еще характернее для этой книги *точки зрения*, пронизывающие любые разговоры — самые бытовые или самые личные. В первой части романа складываются сложные, надрывные отношения между Лютовым и его невестой Алиной Телепневой. В эту ситуацию втянут Туробоев, который нравится Алине.

«— Владимир Иванович! — взывал Варавка.— Мы говорим серьезно, не так ли?

— Вполне! — возбужденно крикнул Лютов.

— Чего же вы хотите?

— Свободы-с!

— Анархизм?

— Как вам угодно. Если у нас князья и графы упрямо проповедуют анархизм — дозвольте и купеческому сыну добродушно поболтать на эту тему! Разрешите

человеку испытать всю сладость и весь ужас — да, ужас! — свободы деяния-с. Безгранично разрешите...

— Можно сказать несколько слов? — спросил Туробоев...

— У нас есть варварская жадность к мысли, особенно — блестящей, это напоминает жадность дикарей к стеклянным бусам,— говорил Туробоев, не взглянув на Лютова, рассматривая пальцы правой руки своей.— Я думаю, что только этим можно объяснить такие курьезы, как вольтерианцев-крепостников, дарвинистов — поповых детей, идеалистов из купечества первой гильдии и марксистов этого же сословия.

— Это — кирпич в мой огород? — крикливо спросил Лютов...

— Не знаю, можно ли объяснить эту жадность на чужое необходимостью для нашей страны организующих идей,— сказал Туробоев, вставая.

Лютов тоже вскочил:

— А — славянофилы? Народники?

— «Одних уж нет, а те далече» от действительности,— ответил Туробоев, впервые за все время спора усмехнувшись.

Наскакивая на него, Лютов покрикивал:

— Но ведь и вы — и вы не самостоятельны в мыслях. Ой, нет! Чаадаев...

— Посмотрел на Россию глазами умного и любящего европейца.

— Нет, подождите, не подсказывайте...

Наскакивая на Туробоева, Лютов вытеснил его на террасу и там закричал:

— Сословное мышление...

— Утверждают, что иное — невозможно...

— Странный тип,— пробормотал Варавка, и по его косому взгляду в сторону Алины Клим понял, что это сказано о Лютове».

Диалог выражает характеры, диалог заряжен личным конфликтом, и в то же время позиции спорящих — в их историческом качестве — сами по себе являются здесь объектом.

Есть в «Климе Самгине» сцена, представляющая собой своеобразный концентрат этого метода изображения прямой речи.

«Самгин пил осторожно и ждал самого интересного момента, когда хорошо поевшие и в меру выпившие люди, еще не успев охмелеть, говорили все сразу. Получалась метель слов, забавная путаница фраз:

— В Англии даже еврей может быть лордом!

— Чтоб зажарить тетерева вполне достойно качеству его мяса...

— Плехановщина! — кричал старый литератор, а студент Поярков упрямо, замогильным голосом возражал ему:

— Немецкие социал-демократы добились своего могущества легальными средствами...

Маракуев утверждал, что в рейхстаге две трети членов — попы, а дядя Хрисанф доказывал:

— Христос вошел в плоть русского народа!

— Оставим Христа Толстому!

— Н-никогда! Ни за что!

— Мольер — это уже предрассудок.

— Вы предпочитаете Сарду, да?

— Дуда!

— В театр теперь ходят по привычке, как в церковь, не веря, что надо ходить в театр.

— Это неверно, Диомидов!

— Вы, милый, ешьте как можно больше гречневой каши, и — пройдет!

— Мы все живем Христа ради...

— Браво! Это — печально, а — верно!

— А я утверждаю, что Европой будут править англичане...

— Он еще по делу Астырева привлекался...

— У Киселевского весь талант был в голосе, а в душе у него ни зерна не было.

— Передайте уксус...

— Нет, уж извините! В Нижнем-Новгороде, в селе Подновье, огурчики солят лучше, чем в Нежине!

— Турок — вон из Европы! Вон!

— Достоевского забыли!

— А Салтыков-Щедрин?

— У него в тот сезон была любовницей Короедова-Змиева — эдакая, знаете,— вслух не скажешь...

— Теперь Россией будет вертеть Витте...

— Монопольно. Вот и — живите!»

«Метель» точек зрения. Интеллигентская фразеология начала века оседает в бытовой неразберихе разговора. Это до гротеска доведенная форма художественного исследования интеллектуальных функций прямой речи.

В литературе нового времени изображение прямой речи, внешней и внутренней, стало одним из самых могущественных средств познания человека. Прямая речь — это своего рода фокус, где преломляются все пласты и все процессы, из которых слагается литературный герой: его социальная природа, его свойства и душевные состояния, управляющие его поведением ценности и цели.

Литературный герой — это структура, динамическое соотношение элементов, и в то же время литературный герой — это поведение. Как бы далеко ни ушла художественная проза от своих первоначальных функций, какие бы ни принимала причудливые формы — все же мы всегда так или иначе имеем дело с чьей-то историей, с повествованием о происходящем. Персонаж движется в этом повествовательном времени; тем самым он непрерывно как-то себя *ведет*.

Но изобразить поведение — значит изобразить управляющие этим поведением ценности, движущие им противоречия (конфликты), мотивы, цели. Все это входит в состав персонажа.

В литературе притом мы имеем дело с двойной аксиологией — с ценностями автора и соответственно с его заложенными в произведение оценками и с теми ценностями, носителями которых, по воле автора, являются его герои. Оба ряда взаимосвязаны, но по-разному. Ценности, управляющие поведением персонажей, могут прямо — иногда дидактически прямо — совпадать с ценностями автора; могут и столь же однозначно им противостоять — в крайнем своем выражении это дает обличение, сатиру.

Возможны и отношения многопланные. Романтическая ирония — игра утверждением и отрицанием ценностей, в которую вовлечены автор и его герои. Это — одна из возможностей. Другая — провозглашенный Пушкиным шекспировский взгляд на вещи. Под этим взглядом Пушкин понимал, собственно, историзм, познание разных исторически оправданных культур, тем самым и разных ценностей, совпадающих или не совпадающих с ценностной ориентацией автора. Сильнее всего это выражено «Медным всадником», где Петр и Евгений — оба правы и, главное, равноправны — настолько,

что Петр сходит с пьедестала, чтобы преследовать маленького человека Евгения. И Петр, и Евгений — факты нравственной жизни России, понятой исторически.

Возможны и другие случаи многозначных отношений между ценностями автора и его героев. Так, например, умудренный, всезнающий автор дает понять читателю, что он видит тщету, наивность устремлений своего героя.

Есть еще одна сложная оценочная инстанция — инстанция читателя. Читатель, особенно читатель из другой среды, читатель другой эпохи, выступает как своего рода режиссер, интерпретирующий роли действующих лиц. Он нередко сопротивляется авторским оценкам. Классическую комедию XVII — XVIII веков венчало торжество справедливости — дело рук благодетельного монарха. Так кончаются «Тартюф», «Ябеда» Капниста, «Недоросль». Но читатель XIX века читал уже эти произведения иначе, как бы минуя благостный финал. Он производил перетасовку авторских оценочных акцентов. И не по личному произволу, но в силу всеобщих исторически обусловленных установок восприятия.

Иногда же писатель сам заставляет читателя путаться в расстановке оценочных акцентов. Литература о Толстом уже обратила внимание на исходное противоречие «Анны Карениной». Толстой осуждает Анну, признает ее ценности ложными, но читатель Толстого непременно должен проникнуться этими ложными ценностями, любоваться Анной, сочувственно следить за каждым ее шагом и желать ей успеха в ее заблуждениях.

В «Войне и мире» Толстой неоднократно осуждает войну — войну вообще, как таковую. Он изображает страшное и трагическое. И в то же время у Толстого *эта* война — и высокое духовное напряжение народа, и естественный выход для применения молодой энергии и силы. И даже Борис Друбецкой, делающий карьеру при штабе, попав неожиданно в сражение, улыбается «той счастливой улыбкой, которая бывает у молодых людей, в первый раз побывавших в огне».

Но то, что говорит Толстой о жестокости, о бессмысленности войны, и то, что — в другом масштабе — он говорит о вине Анны,— это вовсе не дидактические отступления, которые можно сбросить со счетов. Это нити, вплетенные в ткань произведения. Морализирование,

своего рода дидактизм Толстой сочетал с небывалой силы и прелести изображением трехмерного, чувственного мира. Он изображал жизнь, которую любил во всей ее материальности, но изображал всегда анализируя и строго оценивая,— для него это было непременным условием постижения. Это парадокс толстовского гения, породивший единственный в своем роде художественный мир.

Для того чтобы «Анна Каренина» могла стать трагедией исполнения желаний, нужна мысль Толстого о горечи и разрушительной пустоте преходящего эгоистического наслаждения и столь же необходима атмосфера той красоты и прелести, которой плотно окружена Анна.

Литературный герой включен в непрерывно действующую, иногда противоречивую систему ценностных ориентаций. Это сближает художественную модель человека с другими его моделями, вырабатываемыми историей, социологией, психологией. Другим признаком сближения является структурность, представление о формах проявления личности. Уже многое было сказано о неуместности обращения с литературным героем как с живым человеком. Но дело здесь, в сущности, не в «живом человеке», а в смешении типологии литературной и социально-психологической.

Если размышляли, например, о том, не лучше ли бы поступила Татьяна, бросив нелюбимого мужа и уйдя к Онегину (что вопиюще противоречит ценностным критериям Пушкина), то на месте литературного персонажа оказывалась не *живая* женщина, но социально-психологическая модель *новой женщины*, разумной и свободной. Из литературного материала выводились социальные, моральные, психологические типы. Модель тем самым накладывалась не на жизненный материал, еще подлежащий обработке, а на другую модель — и они разрушали друг друга.

Статья Добролюбова «Что такое обломовщина?» посвящена бездеятельности образованного русского дворянства как явлению социальной типологии. Добролюбов при этом отождествил с Обломовым Онегина и Печорина, Бельтова и Рудина. Это совершенно закономерный публицистический ход и в то же время это сознательное разрушение художественных единств. Онегин и

Печорин, Бельтов и Рудин — в эти образы уже вложены значения, в высшей степени неадекватные значению Обломова. Прежде всего потому, что все они в той или иной мере идеологи, проблемные герои, то есть носители активного сознания эпохи.

Теоретическая типология личности — шире человека, потому что она обобщает выделенные признаки неограниченного числа людей, и у́же человека, потому что она, учитывая связь элементов, все же не может объять целостность единичного явления. Это дело художественной типологии, всегда представленной единичным. Даже тот скупой, который «только скуп» (как говорил Пушкин о героях Мольера),— все же единствен. У него одно только свойство, но он не равен этому свойству, отвлеченному от множества скупцов. Он — Гарпагон. У него есть дочь Элиза и слуга Жак. У него есть *имя*.

У каждого литературного героя есть прототип в широком смысле слова. Иногда это реальная личность, иногда это тот опыт жизни, который преломляется в любом, даже самом трансформированном, произведении искусства. Опыт жизни художник преобразует в целостное единство персонажа — структуру, включающую авторское познание, отношение, оценку. Но единичность — это один только пласт в сложении литературного героя. На этом он не кончается. Литературный герой *представляет*. Если он тип — он представляет свою среду и себе подобных. Это одна из его форм, но формы тут возможны разные. Литературный герой может представлять опыт жизни — мысли и чувства, опыт всех испытаний, страданий и радостей человека.

В «Поэзии и правде» Гете подробно рассказал о том, как он написал «Вертера». У Вертера есть прототипы — сам Гете, с его любовью к Шарлотте Буфф, и друг Гете Иерузалем, застрелившийся из-за несчастной любви к замужней женщине. Эти впечатления и многие другие Гете преобразует в историю Вертера. Символическое значение Вертера было громадно. Молодая Германия 1770-х годов узнала себя в чувствительном и мятежном герое. «Вертеризм» становится явлением мировой культуры.

Художественное единство центробежно и центростремительно; оно и ограничено именно своей структур-

ностью. Мы можем гадать о том, что было бы, если бы Гете последовал примеру своего друга Иерузалема. Мы даже точно знаем, чего не было бы,— «Фауста» или «Римских элегий». Но нельзя ведь гадать о том, что было бы, если бы Вертер не застрелился. Вертер — это взаимодействие сюжетных элементов, включающее в себя развязку. Вертер и есть тот, кто стреляется.

Материя жизненного опыта переплавляется в форму, в образ личности, со значением безмерно расширяющимся и одновременно ограниченным волей своего творца.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Лидия Яковлевна Гинзбург

О ЛИТЕРАТУРНОМ ГЕРОЕ

Л. О. изд-ва «Советский писатель», 1979, 224 стр. План выпуска 1979 г. № 374. Редактор *М. И. Дикман.* Художник *Л. Д. Авидон.* Худож. редактор *А. Ф. Третьякова.* Техн. редактор *В. Г. Комм.* Корректор *Ф. Н. Аврунина.* ИБ № 1540 Сдано в набор 17.01.79. Подписано к печати 12,06.79. М 07119. Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага типогр. № 1. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 11,76. Уч.-изд. л. 12,04. Тираж 20 000 экз. Заказ № 110. Цена 80 коп.

Издательство «Советский писатель», Ленинградское отделение.
191186, Ленинград, Невский пр., 28.

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 190000, Ленинград, центр, Красная ул., 1/3.